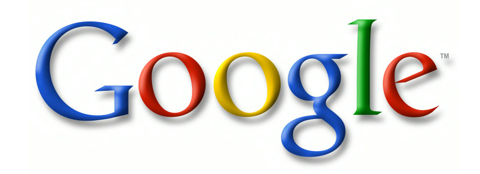
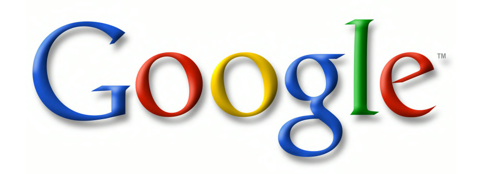




L92

2.50 ~~4~~ –

Das deutsche Musikleben

Von demselben Verfasser erschien
im gleichen Verlag:

Beethoven

Siebzehntes Tausend

●

**Die Sinfonie von
Beethoven bis Mahler**

Viertes Tausend

●

Franz Schreker

Studie zur Kritik der modernen Oper

Zweites Tausend

Paul Bekker

Das deutsche Musikleben

Viertes bis fünftes Tausend

Schuster & Loeffler in Berlin 1919

GHB

Meinem lieben Freunde

Werner Wolffheim

zugeeignet

Inhalt

Vorwort zur ersten Ausgabe

Die vorliegende Schrift ist „draußen“ entstanden. Es erscheint mir nicht überflüssig, dies hier zu erwähnen. Die von normalen Schaffensbedingungen einigermaßen abweichenden Umstände, unter denen die Arbeit zustande kam, haben auf ihren Inhalt und Charakter wesentlichen Einfluß geübt, eigentlich — so seltsam dies klingen mag — ihr Entstehen überhaupt erst ermöglicht. Geplant war sie schon seit langem. Aber erst die Erfahrungen der Kriegsjahre ließen mich den inneren Ausgangspunkt finden, und erst die weite Entfernung sowie die persönliche Loslösung aus dem gegenwärtigen Betriebe gaben mir die für mein Vorhaben erforderliche Freiheit des Blickes.

Während einer nun mehr als zweijährigen Abwesenheit von der Heimat fand ich Gelegenheit, frei vom einengenden Zwange der Tageskritik und nicht auf die Beobachtung vorwiegend eines Ortes angewiesen, die Regungen des deutschen Musiklebens als Unbeteiligter zu verfolgen. Ich versuchte, mir Rechenschaft zu geben über Sinn und Bedeutung dieses Musiklebens, den Wert seiner Erscheinungen zu messen an dem, was das neue Leben der Zeit uns brachte und lehrte. Ich wollte Klarheit gewinnen über die organischen Ursachen mancher Schäden, die vor mir schon anderen aufgefallen, meist aber nur als Einzelschäden, außerhalb des Zusammenhanges mit dem Ganzen betrachtet worden waren. Ich bemühte mich nun, dieses Musikleben, das sich in so mannigfaltigen Erscheinungen darstellt, mit all seinen Vorzügen und Schäden als Ganzes zu erfassen, seine kulturelle Verankerung festzustellen, um aus dieser Erkenntnis des Ganzen den Maßstab zu gewinnen für die

Beurteilung der Einzelerscheinungen und ihrer Entwicklungsbedingungen.

Diesen Maßstab fand ich in dem Begriffe der Form als des gemeinsamen Erzeugnisses von Gesellschaft, Musiker und Kritik. Mit der Aufstellung des soziologischen Formbegriffs — wie er in der Einführung kurz dargelegt wird — war die Grundlage und das bewegende Prinzip für die Behandlung des gesamten Themenkomplexes gefunden. Der Inhalt der nachfolgenden drei Hauptteile des Buches ergab sich ohne weiteres aus der praktischen Anwendung und Durchführung des Grundgedankens.

Nun bin ich mir bewußt, die in der vorliegenden Arbeit behandelten Fragen unseres Musiklebens keineswegs durchaus einwandfrei gelöst, vielleicht auch manche wichtig scheinende übergangen zu haben. Auf Unanfechtbarkeit und absolute Vollständigkeit aber kam es hier letzten Endes nicht an. Wer das Buch vorurteilsfrei liest, wird erkennen, daß es nicht gedacht ist als „praktischer Ratgeber für die Gestaltung des deutschen Musiklebens". Die Zeit für eine solche Arbeit ist noch nicht da. Zunächst kommt es darauf an, Verständnis zu wecken für die ideellen Grundlagen. Erst wenn man sie ihrer Bedeutung gemäß erfaßt hat, kann dann von ihnen aus die praktische Neugestaltung erfolgen. Über die Einzelheiten dieser Neugestaltung wird es selbstverständlich verschiedene Meinungen geben. Ich bilde mir nicht ein, daß die von mir angegebenen Wege die einzigen seien, die zum Ziele führen. Für ungangbar halte ich keinen von ihnen, aber im Zusammenhange mit dem Grundgedanken bedeuten sie nur Möglichkeiten zu seiner Verwirklichung. Findet ein anderer, was ich nicht bezweifle, auch noch andere, vielleicht zweckmäßigere Möglichkeiten,

so liegt mir nichts daran, die von mir angedeuteten abgelehnt zu sehen. Nicht auf die Anerkennung oder gar Verwirklichung dieser oder jener Einzelanregung kommt es an. Das einzig Wesentliche ist: wir müssen lernen, die genießerische Kunstauffassung durch eine tätige zu ersetzen. Die genießerische „Anschauung" der musikalischen Form ist das Vermächtnis der Formalästhetik. Sie steht im engen Zusammenhange mit der Zeit, der sie entstammt. Ihr verdanken wir den Niedergang des deutschen Musiklebens bis zur jüngsten Vergangenheit. Die Lehre unsrer Zeit ist, über den Genuß hinaus auch in der Kunst zur Tätigkeit zu gelangen und diese Tätigkeit um ihrer und unserer selbst, nicht um des erhofften Genusses willen zu üben. Dies ist der Grundgedanke der soziologischen Ästhetik. Seine Anwendung auf unser Verhältnis zur Musik habe ich in der vorliegenden Arbeit zu zeigen versucht.

Man wird vielleicht meiner Kritik des gegenwärtigen Zustandes hier und da beistimmen, meine Folgerungen aber als zu weitgehend bezeichnen und sie mit dem Hinweis auf die „praktische Erfahrung" und „Lebensklugheit" als gutgemeinte, aber müßige Phantastereien ablehnen. Nun glaube ich selbst ein genügendes Maß von praktischer Erfahrung zu besitzen, um das im Sinne der „Lebensklugheit" Gewagte meiner Vorschläge einzusehen. Ich glaube aber auch, daß wir nicht eher zu einer wahrhaften und wirksamen Neugestaltung unseres Musiklebens gelangen werden, ehe wir uns nicht von den Hemmungen dieser Art Klugheit und Erfahrung frei zu machen vormögen. Einzelreformen haben wenig Zweck, wenn nicht die Ursachen des bisherigen Zustandes beseitigt werden. Die Ursachen aber sind unsere Anschauungen. Es gilt also, auf diese Anschauungen

selbst einzuwirken und zu dem Zwecke ein Bild des Musiklebens in seinem Soll-Zustande zu entwerfen — so wie es sich darstellen müßte, wenn es als Teil unseres Kulturlebens gelten will. Mit der Darstellung dieses Soll-Zustandes wird ein Vorbild gegeben, das, über alle Lehren der „Erfahrung“ und der „Klugheit“ hinaus, das Muster zeigt, an dem wir unsere Anschauungen bilden können. Ob wir dies tun wollen und zu was für praktischen Folgerungen wir dadurch gelangen — das ist die Frage, die hier aufgeworfen wird. Ihre Beantwortung hängt nicht ab von irgendwelchen „praktischen“ Voraussetzungen, sondern einzig von unserm Willen zur Kultur. Sofern er seines Zieles sicher ist, schafft er sich die praktischen Bedingungen, denn nicht er ist ihr Werk, sondern sie sind das seinige.

Die Aufgabe der Kritik ist es, dieses Ziel zu weisen und die Wege zu ihm anzudeuten. Das will dieses Buch. Das übrige ist Sache der Gesellschaft und des Musikers.

Im Felde, September 1916

Zur zweiten Ausgabe

Drei Jahre sind vergangen, seit dieses Buch erschien. Wenn ich heute dem vierten und fünften Tausend ein neues Geleitwort mit auf den Weg gebe, so erfüllt mich dabei nicht nur die Freude des Autors, der eine aus innerster Nötigung gewordene Arbeit anerkannt und beachtet sieht. Ich empfinde darüber hinaus noch ein besonderes Gefühl der Genugtuung bei dem Gedanken, daß gerade jetzt dieses Buch zum zweiten Mal seinen Lauf in die Welt nimmt.

Das erste Vorwort läßt erkennen, wie sehr ich selbst überzeugt war, hier einen Ritt ins Blaue gewagt zu haben. Ich war mir der praktischen Unerfüllbarkeit meiner Forderungen, des Widerspruchs zwischen meinen Ansichten und der Wirklichkeit wohl bewußt. Ich erkannte, daß ich ein utopisches Buch geschrieben hatte, aber ich hielt den Mut zur Utopie für notwendig, um der Gegenwart wenigstens das Bewußtsein ihrer Armseligkeit zu geben. Ich rechnete auf keinen anderen Erfolg, als daß vielleicht da oder dort irgendein ernsthafter Mensch ein wenig aufhorchen und nachdenken, prüfen und selber urteilen würde. Wenn dies nur an wenigen Stellen geschah, konnten damit schon Ansatzpunkte gewonnen sein für eine spätere Neugestaltung aus einer neuen Gesinnung heraus. Daß einzig diese Wandlung der G e s i n n u n g, nicht die der äußeren Verhältnisse die Grundlage neuen Lebens in der Kunst gerade wie in der Politik sein müsse, war für mich leitende Überzeugung.

Der Erfolg war allerdings ganz anderer Art. Ich fand nicht nur in der Presse, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ein überraschend kraftvolles Echo, ich hatte

nicht nur die Freude, zu sehen, daß meine Ideen von den besten Köpfen mit einer Gründlichkeit und Ernsthaftigkeit erörtert wurden, wie man sie nur in Ausnahmefällen aufzubringen pflegt. Ich erlebte darüber hinaus noch das merkwürdige Schauspiel, daß Dinge, die mir selbst als phantastische Hirngespinste erschienen und in vollem Bewußtsein der Unerfüllbarkeit ausgesprochen worden waren — daß diese Dinge unter dem Eindruck der November-Ereignisse 1918, zwei Jahre nach dem Erscheinen dieses Buches, plötzlich Realität gewannen, Tatsachen des täglichen Lebens wurden. Ich war Prophet gewesen, ohne eine Ahnung davon und ohne den mindesten Ehrgeiz dazu gehabt zu haben.

Freilich, zufrieden mit dem Erfolg bin ich trotzdem nicht, denn das mir Wesentliche ist unerfüllt geblieben. Ich habe schon erwähnt, daß meiner Überzeugung nach nur die Umgestaltung der Gesinnung, nicht die der äußeren Verhältnisse zur Grundlage neuen Lebens werden kann. Was wir aber heute auf jedem Gebiet sehen und erleben, zeigt, daß der starke Impuls jener Novembertage schnell verflogen ist. Nur die äußeren Verhältnisse sind anders geworden, die Gesinnungen dagegen durchweg die gleichen geblieben. Und wenn es eben etwas unbescheiden klang, daß ich mich als Prophet bezeichnete, so sehe ich mich jetzt genötigt, von dieser Selbstcharakteristik alles abzustreichen, was als Lob und Anerkennung gedeutet werden könnte. Ich kann keine Genugtuung darüber empfinden, nur nebensächliches anerkannt und durch die Ereignisse bestätigt, grundlegende Forderungen aber weiterhin gerade so unbeachtet zu sehen wie bisher. Nur wenn ich die jetzige Entwicklung als Ausdruck eines dunklen Willens zum Guten nehmen, wenn ich hoffen darf, daß die grundlegende Wichtigkeit des Ge-

sinnungswandels mehr und mehr erkannt wird — nur dann darf ich auch meiner Arbeit einiges Verdienst zusprechen.

Da somit im Augenblick die Sachlage trotz aller äußeren Veränderungen fast noch die nämliche ist, wie beim ersten Erscheinen des Buches, finde ich keine Veranlassung zu eingreifenden Textänderungen. Allerdings haben wir heute keine Hoftheater und keine Hoftheater-Intendanten mehr, die Beibehaltung dieser Bezeichnungen könnte daher auf den ersten Blick etwas befremdlich scheinen. Aber die Zeit solcher Einrichtungen steht uns doch noch so nahe — und nicht nur die Zeit, sondern auch die dazu gehörenden Menschen — wir sind ihren Nachwirkungen noch in so starkem Maße unterworfen, daß ich den operativen Eingriff in den Buchorganismus, der andernfalls nötig geworden wäre, sparen zu dürfen glaubte. Zudem scheinen mir, abgesehen von Namen und Titeln, die Zustände selbst sich einstweilen noch keineswegs radikal genug verändert zu haben, um meine Ausführungen über das Theaterwesen gegenstandslos zu machen. Ich habe nicht einmal die Hoffnung, daß dies in absehbarer Zeit der Fall sein wird.

Möge man also das Buch heute als eben das nehmen, was es bereits bei seinem ersten Erscheinen sein sollte: kein praktischer Ratgeber für die Gestaltung des deutschen Musiklebens und seiner Einzelheiten, sondern ein Aufruf an den Willen zur künstlerischen Kultur.

Frankfurt am Main, im August 1919

Paul Bekker.

Einführung:

Die Form

Als musikalische **Form** bezeichnet man gemeinhin die Anordnung der musikalischen Themen und Motive: das Schema ihrer Verknüpfung und Entwicklung innerhalb eines Satzes, weiterhin die Art der Gruppierung der Sätze zu einem Ganzen, zusammenfassend die Gesamtheit der Darstellungsmittel. Man spricht von Variationen-, Rondo-, Fugenform, von einer Sonatenform im Hinblick sowohl auf die Anlage eines Satzes wie eines vollständigen Werkes, von der Form des Liedes, des Streichquartetts, der Sinfonie. Dies sind nur einige Beispiele, man kann die Anzahl beliebig vermehren — das Prinzip, auf Grund dessen der Begriff der Form ästhetisch erfaßt wird, bleibt stets das gleiche: die Bezeichnung des schematischen Aufbaues und der Darstellungsmittel.

Der hergebrachte Begriff der Form ist demnach eine aus dem **Klangbilde** gewonnene Ableitung. Das Klangbild, wie es vom Musiker im Notenbilde festgelegt ist, wird als das fertige Kunstwerk angesehen. Aus der näheren Bestimmung der Gesetze seines Aufbaues ergibt sich die Bestimmung der Form.

Diese aus dem Klangbilde gewonnene Ableitung des Formbegriffs läßt eines außer acht: daß nämlich das Klangbild für sich allein genommen nur **Materie** ist, geordnet nach scheinbar innerorganischen Gesetzen. Form wird die Materie erst, indem sie wahrgenommen wird. Die Form ist also nicht Materie schlechthin: sie ist **wahrgenommene** Materie.

Die Wahrnehmung geschieht durch die **Umwelt**. Ihrer bedarf die Materie, um Form zu werden. Indem die Materie durch die Umwelt wahrgenommen wird, indem Umwelt und Materie Beziehungen zueinander aufnehmen, entsteht die Form. Sie ist das Erzeugnis von Materie und Umwelt. Beide bedingen daher einander. So wenig die Umwelt aus sich selbst ohne den anregenden Reiz der Klangmaterie das musikalische Kunstwerk wahrnehmen kann, so wenig vermag die Materie als solche ohne wahrnehmungsfähige Umwelt Erscheinung zu werden. Erst die Vereinigung beider im

tätigen Zusammenwirken ergibt das fertige Kunstwerk — ergibt die Form.

Der schaffende Musiker kann somit nur im bedingten Sinne als Schöpfer der Form gelten. Nur die Gestaltung der Materie ist seinem persönlichen Willen unterstellt. Auch sie nicht uneingeschränkt — nur soweit sie sich im Notenbilde ausprägt. Die klangliche Darstellung bereits beansprucht fremde Kräfte. Diese sind wohl bis zu einer bestimmten Grenze beeinflußbar, immerhin werden durch ihre Mitarbeit besondere, in sich individuell abgegrenzte, dem Wesen des Schaffenden ungleiche Naturen zur Mitarbeit herangezogen. Der ursprüngliche Wille des Schaffenden wird also bereits durch die musikalische Ausführung, sei sie an sich noch so sinn- und buchstabengetreu, des rein persönlichen Ausdrucks entkleidet: er ist, um sich an der Materie ausprägen zu können, auf eine außerhalb seines engeren Machtbereichs liegende Kraft angewiesen. Zwar gibt er ihr den bewegenden Antrieb, ihre Betätigung aber hat eine Willensmischung zur Folge. Der Schaffende ist daher selbst der Klangerscheinung gegenüber nicht Schöpfer im ausschließlichen Sinne. Er ist nur der Führer und Anleiter. Seine Weisungen haben zwar grundlegende Bedeutung. Sie bedürfen aber der tätigen Mitarbeit anderer, ursprünglich Außenstehender, um wahrnehmbar werden zu können.

Was von der klanglichen Darstellung gilt, trifft in noch erhöhtem Maße gegenüber dem andern Element der Form zu: der Umwelt als wahrnehmender Kraft. Wahrnehmen ist nicht nur objektiv genießendes Anschauen der Materie. Es ist auch nicht widerstandsloses Erleiden. Wahrnehmen heißt Beziehungen aufnehmen, tätig werden. Indem die Umwelt die Materie durch Wahrnehmung Form werden läßt, fügt sie dem Schaffensergebnis des Musikers ein neues Element hinzu: ihre Wahrnehmungstätigkeit.

Mit dieser Tätigkeit der Umwelt gewinnt eine vom Musiker unabhängige Kraft selbständigen Anteil an der Bildung der Form. Zwei verschiedenartige Schaffenskräfte

treten in aktive Beziehungen zueinander: die des Musikers, der die Materie ordnet, und die der Umwelt, die sie wahrnimmt.

Die Gestaltungsgesetze der Materie werden vom Musiker durch den Schaffensakt festgelegt. Sie sind bleibend und keinerlei Schwankungen unterworfen. Die Wahrnehmungskraft der Umwelt dagegen ist veränderlich. Dementsprechend hängt die Formwerdung der gestalteten Materie ab von den durch die jeweilige Umwelt gegebenen Wahrnehmungsbedingungen, und die Möglichkeiten einer solchen Formwerdung sind unerschöpflich, wie die Umweltsmöglichkeiten.

Eine unmittelbare Einwirkung auf diese steht dem Musiker nicht zu. Ihm bleibt nur ein Weg zur mittelbaren Beeinflussung der Umwelt und dadurch der Form selbst: indem er die Materie so gestaltet, daß ihre volle Auswirkung an die Erfüllung gewisser, von ihm bestimmter Wahrnehmungsbedingungen gebunden bleibt. Der Musiker muß also durch die Gestaltungsart der Materie besondere Umweltsforderungen aussprechen. Es fragt sich, auf welche Art eine solche Verbindung der scheinbar innerorganischen, absoluten Gesetze der Materie mit lediglich auf ihre Auswirkung zielenden Umweltsforderungen möglich — ob und wie weit die Gestaltung der Materie soziologischen Einflüssen zugänglich ist.

Wenn ein Lied mit Klavierbegleitung in einer Zirkushalle vorgetragen wird, oder wenn ein Werk für stark besetztes Orchester und Chor in einem Saale erklingt, in dem die Ausführenden für sich allein mehr als die Hälfte des verfügbaren Raums in Anspruch nehmen, so empfindet man, bei denkbar höchster Ausgeglichenheit der Leistungen an sich, ein Unbehagen. Es ist zunächst auf akustische Mängel — zu große Klangentfernung im ersten, zu geringe im zweiten Fall — zurückzuführen. Man erkennt, daß jedes Werk durch das beanspruchte Klangaufgebot an bestimmte räumliche Ver-

hältnisse gebunden ist. Das klangliche Ausmaß der Materie bedingt demnach das räumliche Ausmaß der Umwelt. Ist dieses zu groß gefaßt, so verliert sich das Klangbild, ist die Wahrnehmungsgrenze zu klein abgesteckt, so wird das Bild nicht in seinem natürlichen Umfange erfaßbar.

Mit der Umgrenzung des Raumes zugleich wird auch seine Gliederung durch die Materie bestimmt. Sie ergibt sich aus der Art der Stilisierung des Klangbildes. Der in breiter Flächenwirkung geführte Orchesterklang Wagners wird wiederum der breiten, gleichmäßig sich spannenden Resonanzfläche bedürfen, wie sie das Bayreuther Haus aufweist, während etwa dem Orchester Haydns oder Mozarts, entsprechend seiner solistisch konzertanten, individualisierenden Farbengebung eine mannigfaltiger belebte und durchbrochene, das Hervortreten von einzelnen und Gruppen ermöglichende Raumgestaltung entspricht. Umgrenzung und Gliederung des Raumes sind demnach durch die Materie bedingt. Hier ist die erste, genau erkennbare und in dem Klangbilde begründete Umweltsforderung: die Wahrnehmbarkeit der Materie ist an die Erfüllung bestimmter Raumforderungen gebunden.

Das akustische Ausmaß und die stilistische Gliederung des Klangbildes bestimmen das Ausmaß und die individuelle Gliederung des Raumes, dessen die Materie bedarf, um in voller Auswirkung ihrer Kräfte der Umwelt wahrnehmbar werden zu können. Das wahrnehmende Organ ist die im Raume befindliche Hörerschaft. Raum und Hörerschaft aber stehen in einem besonderen, gegenseitig bedingten Verhältnis zueinander.

Es ist eine jedem Beiwohner von Proben oder von schlecht besuchten Aufführungen vertraute Tatsache, daß in solchen Fällen die zur Darbietung gelangenden Werke, selbst bei einwandfreier Vorführung, dem einzelnen gegenüber nicht zur vollen Wirkung gelangen. Man begnügt sich meist damit, die Ursache in einem angeblichen Stimmungsmangel zu suchen. Die Ursache dieses Stimmungsmangels aber

liegt in dem Fehlen einer Anzahl an der Schaffung der Gesamtwahrnehmung mithelfender Kräfte. Die Verringerung der Empfängnisfähigkeit des Ganzen hat rückwirkend eine Verringerung der Empfängnisfähigkeit auch des einzelnen zur Folge. Der einzelne empfängt also nicht für sich allein in gesonderter Verbindung mit der Materie. Er erkennt die Form erst durch die Vermittlung der Gesamtheit aus dem durch sie geschaffenen Wahrnehmungsspiegel. Dieser Wahrnehmungsspiegel aber weist in solchen Fällen viele blinde Flecke auf, so daß das Bild getrübt erscheint, die Resonanzfläche ist rissig, so daß ihre Schwingungsfähigkeit vermindert wird. Hier ist die zweite Umweltsforderung: der durch das Klangbild in seiner Abgrenzung und Gliederung bestimmte Wahrnehmungsraum bedarf der seinem Ausmaß entsprechenden Ausfüllung durch die wahrnehmende Hörerschaft. Die Hörerschaft erscheint somit nicht als eine zufällige Vielheit von Einzelwesen. Sie erscheint als einheitliche Ausfüllung des Wahrnehmungsraumes, als Kollektivwesen, das als solches wahrnimmt.

Wie nun mittels des akustischen Ausmaßes und der stilistischen Gliederung des Klangbildes sowohl das räumliche Ausmaß als auch die individuelle Gliederung des Raumes bestimmt wird, so wird die Hörerschaft nicht nur in bezug auf das allgemeine Kraftausmaß ihres Wahrnehmungsvermögens bedingt. Sie erhält gleichfalls ihre individuelle Gliederung, indem durch die Gliederung des Klangbildes auch die besondere Art des erforderlichen Wahrnehmungsvermögens bezeichnet wird. Die Art der melodischen, harmonischen und rhythmischen Struktur, des thematischen Baues, der klanglichen Darstellungsmittel — alle diese Einzelheiten des musikalischen Baues sind vorhanden nicht um ihrer selbst willen. Sie sind gewonnen aus der Vorstellung ihrer Auswirkung auf das Wahrnehmungsvermögen der Umwelt. Hier ist die dritte und letzte Umweltsforderung: durch die Gestaltung der Materie wird die Umwelt nicht nur bezüglich der Raumgestaltung und des allgemeinen Maßes der Wahrnehmungskraft bedingt. Ihre Be-

stimmung gelangt zu genau individualisierter Ausprägung. Das wahrnehmende Kollektivwesen erhält persönliche Züge, es wird zu einer durch besondere Gemeinschaft verbundenen Gesamtheit: es wird zur Gesellschaft.

Der gesamte Aufbau der Materie — also alles, was die Formalästhetik als Gesetz der Form bezeichnete — stellt demnach nichts anderes dar als Umweltsforderungen, gewonnen aus der Vorstellung ihrer Auswirkung auf das gesellschaftliche Wahrnehmungsvermögen. Die Gestaltungsgesetze der Materie überhaupt beruhen nicht auf innerorganischen Gesetzen der Materie. Sie sind Ergebnisse der Wechselwirkung zwischen Materie und gesellschaftlichem Wahrnehmungsvermögen: sie sind soziologisch bedingt. Das Klangbild ist ein in Klangmaterie umgesetztes Gesellschaftsbild, kein ästhetisches, sondern ein soziologisches Klangsymbol.

So gestaltet der Musiker die Materie, indem er ihre Auswirkungskraft gemäß der Wahrnehmungskraft der Gesellschaft bestimmt. Er gestaltet entsprechend soziologischen Bedingungen. Aus diesen ergeben sich die scheinbar absoluten Gestaltungsgesetze der Materie. Das Vorhandensein soziologischer Bedingungen ist Voraussetzung des Schaffens in demselben Maße, wie das Vorhandensein der Materie selbst. Sie sind das einzige Mittel zur Gestaltung der Materie. Nur ihre Auswahl, nur die Art, wie die Umweltsforderungen im einzelnen festgesetzt werden, ist der Bestimmung des Musikers unterworfen.

Es ist somit nicht nur die Form in ihrer Totalität Erzeugnis des Zusammenwirkens von Musiker und Gesellschaft. Auch die scheinbar eigene Schöpfung des Musikers: die Gestaltung der Materie steht unter der Einwirkung des Gesellschaftselementes, ist das Erzeugnis einer Wechselwirkung zwischen Musiker und Gesellschaft. Beide gemeinschaftlich bestimmen Form und Materie, beide sind gleichberechtigte Urheber. Die Gesellschaft gibt durch ihre

Verfassung den Grundriß und durch ihre allgemeine Wahrnehmungsfähigkeit die Voraussetzungen für die Gestaltung der Materie. Der Musiker gestaltet mittels dieser soziologischen Bedingungen die Materie gemäß seiner Wahl. Beide schöpfen und schaffen, und es wäre keineswegs richtig, dem Musiker etwa grundsätzlich die Bedeutung des Anregers und Führers zuzusprechen, die Gesellschaft auf die Rolle des Empfangenden und Ausführenden beschränken zu wollen. Die gesamte, für den gottesdienstlichen Gebrauch geschaffene Kirchenmusik, auch die unserer genialsten Musiker, ist in den Verhältnissen ihrer Materie bedingt durch den Kultus. Zu Bachs Matthäuspassion gab die kirchlich konfessionell orientierte Gesellschaftsordnung des 18. Jahrhunderts den architektonischen Grundriß, von allen anderen Bedingungen hier nicht zu sprechen. Händels Oratorien stehen in engstem Zusammenhange mit dem englischen Gesellschaftswesen seiner Zeit und wären in andern Ländern damals nicht möglich gewesen. Haydn und Mozart wurzeln in dem Gesellschaftsboden ihrer Epoche und schufen für sie.

Hieraus ergibt sich keineswegs eine Unterschätzung der persönlichen Bedeutung dieser Männer und des Schaffenden überhaupt. Es gilt zunächst nur, die soziologische Bedingtheit des musikalischen Schaffens hervorzuheben, den Hinweis zu geben, daß das Gesellschaftswesen nicht nur den hier oder da vielleicht bedeutsamer hervortretenden, im allgemeinen aber doch nur bescheiden ausschmückenden Hintergrund der Musik bildet, sondern daß diese Kunst durch die gestaltenden Gesetze ihrer Materie mit dem Gesellschaftswesen ihrer Zeit unlösbar verflochten ist. Der Schaffende wird dadurch keineswegs soziologisch tyrannisiert und zu einer Willensbeugung gezwungen. Im Gegenteil: je mannigfaltiger und reichhaltiger die soziologischen Vorbedingungen sind, um so kräftigere Reibungsflächen bieten sie dem Schaffenden, um so bedeutsamer kann sich an ihnen die Persönlichkeit entfalten. Dem entspricht auch die Erfahrung. Sie lehrt, daß gerade der kräftigste gesellschaftliche Nährboden die stärksten Persönlichkeiten getragen hat. Zeiten

mit gesellschaftlich schwachem Eigenleben fördern dagegen den Individualismus. Dieser aber endigt infolge unzureichender gesellschaftlicher Verankerung als Artistentum.

Die Bedeutung der Persönlichkeit ergibt sich demnach aus ihrem Verhalten gegenüber den soziologischen Schaffensbedingungen. Der Schaffende kann das zeitgenössische Gesellschaftswesen in den Grundzügen anerkennen und dann durch die ausschließlich ihm anheimgegebene Auswahl unter den vorhandenen Ideen diese zu persönlicher Zusammenfassung bringen und weiterbilden. Oder er kann das Gesellschaftswesen seiner Zeit verwerfen und dann im Gegensatz zu dem Vorhandenen ein nur durch diesen Widerspruch ermöglichtes Neues entwerfen. Das sind die beiden Wege, die ihm zur Betätigung seines Persönlichkeitswillens offenstehen.

Das Gesellschaftswesen einer Zeit ist keine gegebene absolute Größe. Es stellt sich nicht nur in den mannigfachsten Erscheinungsarten dar. Es unterliegt auch innerhalb jeder einzelnen Erscheinungsart dem Wechsel der Anschauung, bleibt daher selbst bei völliger Übereinstimmung gegebener äußerer Bedingungen von vornherein in der Art der jeweiligen Erfassung an die Persönlichkeit des Schaffenden gebunden. So sind die Sinfonien von Brahms und von Bruckner in unmittelbarer örtlicher und zeitlicher Nachbarschaft entstanden und weisen doch Ungleichheiten auf, die sie der Formal-Ästhetik geradezu als ästhetische Gegenpole erscheinen ließen. Freilich übersah man dabei zunächst über den auffallenden individuellen Verschiedenheiten die Übereinstimmungen in allgemeinen Kennzeichen der Erscheinung, die sie zu Erzeugnissen eines Zeitalters stempelten. Diese Übereinstimmungen sind, auf ihre grundlegende Bedeutung hin gewertet, so stark, daß die Verschiedenheiten als grundsätzlich in bezug auf den Allgemeincharakter der Form nicht in Betracht kommen können. Sie schrumpfen auf ein selbstverständliches Maß individueller Eigenheiten zusammen. Aber diese individuellen Eigenheiten haben sich hier innerhalb einer Kunstgattung in gleichzeitig entstandenen Schöp-

fungen reich und lebendig zu entfalten vermocht. Die gesellschaftliche Grundlage, auf der beide Musiker fußen, hat keineswegs uniformierend gewirkt und die Bewegungsfreiheit der Persönlichkeiten gehemmt. Vielmehr hat sie der subjektiven Bedingtheit zweier grundverschiedener Gesellschaftsanschauungen freien Spielraum gelassen.

Über diese natürliche subjektive Bedingtheit der Anschauung hinaus aber hat der Musiker, indem er aus gegebenen gesellschaftlichen Voraussetzungen die Konzeption des Werkes gewinnt, die Möglichkeit, zu bestätigen oder zu verwerfen, zu erweitern oder einzuschränken, das Gegebene in mehr oder minder freier Entfaltung weiter zu bilden, oder ihm ein aus eigener Phantasie erschautes Neues entgegenzusetzen. Durch die individualisierende Prägung der Materie wird der Musiker also über die ungehemmte Entfaltung seiner Persönlichkeit hinaus zum Kritiker des gesellschaftlichen Elements. Er bleibt zwar an den gegebenen Stoff gebunden, tritt ihm aber mit der Freiheit des schöpferischen Gestaltungswillens gegenüber. Er wird zum Kritiker nicht nur des gesellschaftlichen Elements, sondern auch der kulturellen Grundlagen, aus denen es erwachsen ist.

Beethoven und Wagner sind solche Kulturkritiker gewesen. Beethoven war es vor allem in seinen Sinfonien, deren Form eine Neubildung unseres Konzertwesens und damit des öffentlichen Musiklebens zur Folge hatte. Wagner war es in seinen musikdramatischen Schöpfungen. Freilich hatten sie nicht den von ihm angestrebten allgemeinen Neuaufbau unserer Theaterkunst zur Folge, fanden aber doch in dem Bayreuther Hause und dessen Einrichtungen einen weithin erkennbaren und auch mittelbar praktisch wirksamen Ausdruck. Beethoven wie Wagner wandten sich mit ihrer Kritik gegen eine alte, absterbende Gesellschaftsordnung zugunsten einer neuen. Solche Musiker dagegen, die wie Bach, Händel, Haydn, Mozart, in ihrer Gesellschaftskritik nicht verwarfen, standen inmitten einer noch lebensfähigen Gesellschaft, deren Wahrnehmungskräfte sie nun zur letzten, höchsten Entfaltung brachten.

Das spielerische Schlagwort: Kritik ist Kunst, kehrt sich um in die Erkenntnis: Kunst ist Kritik, Kritik im positiven Sinne dieses Begriffes, geübt nicht an einem beliebigen Einzelobjekt, sondern an dem Grundthema menschlicher Gemeinsamkeitsprobleme: Kunst ist Gesellschaftskritik. In der Musik findet diese Kritik ihren unmittelbaren, lebendigsten, wechselreichsten Ausdruck, denn die Musik vermag nicht anders Form zu gewinnen, als indem sie Gesellschaftserscheinung wird. Ihre Form selbst, sofern wir diesen Begriff richtig in der Totalität seiner Bedeutung erfassen, ist Ausdruck eines lebendigen Gesellschaftswillens. Sie ist kein Fachbegriff, sondern Gesellschaftserscheinung. In ihr stellt die Gesellschaft sich als ästhetische Einheit dar.

Die Gesichtspunkte, unter denen eine solche Einheitsgestaltung erfolgen kann, sind von unerschöpflicher Mannigfaltigkeit, ihre Auswahl bestimmt der Musiker. Er erfaßt die Gesellschaftsidee seiner Zeit gemäß seiner persönlichen Anschauungsgabe und gibt ihr das klangliche Symbol. Dieses klangliche Symbol, gewonnen aus der Verschmelzung persönlicher und gesellschaftlicher Bedingungen, ist das Bleibende, Unveränderliche des Kunstwerks: ist die geordnete Materie. Aus ihr gewinnt die Gesellschaft die Form: indem sie die Materie wahrnimmt. Entsteht aber die Form durch Wahrnehmung, so ist ihr Dasein notwendig an diese Wahrnehmung gebunden, und die Form muß vergehen, sobald die Wahrnehmung erlischt.

Das Leben der musikalischen Form ersteht und erlischt demnach mit dem Augenblick ihres gesellschaftlichen Erscheinens. Dieser Auffassung entsprach in der Tat die musikalische Praxis bis etwa zur Wende des 18. Jahrhunderts. Das musikalische Schaffen war — auch bei großen Werken — vorwiegend Gelegenheitsschaffen, gedacht für einen besonderen Anlaß, für eine besondere Aufführung, und mit ihr verschwindend. Erst das 19. Jahrhundert hat uns im Zusammenhange mit der gewaltigen Erweiterung des Gesellschaftsbegriffs und mit der vordem unbekannten Berufsteilung zwischen schaffendem und ausübendem Musiker auch

den neuen Begriff der **Formenwandlung** gebracht: der Weiterbildung überlieferter Materie in ständig sich erneuernder Gesellschaftserscheinung.

Die Beschaffenheit der Gesellschaftsorganisation, der ihr eigenen musikalischen Wahrnehmungsfähigkeit, die Frage, wie diese Wahrnehmungsfähigkeit zu denkbar reichster Entfaltung gebracht und dadurch alle vorhandenen Gesellschaftskräfte zu höchstgespannter, schöpferischer Tätigkeit gesteigert werden können — das sind die Voraussetzungen, von denen die Form als Erzeugnis der **gesellschaftlichen Wahrnehmung** abhängt.

Die Stellung des Musikers als Gesellschaftswesen, seine Gabe, die schöpferischen Gesellschaftskräfte auszuwählen und an sich zu ziehen, seine Fähigkeit zu persönlicher Anschauung und Lösung des stets sich neu darbietenden Gesellschaftsproblems — das sind die Voraussetzungen, von denen die Form als Erzeugnis der vom **Musiker** geordneten Materie abhängt.

Die Einsicht in diese, von Gesellschaft und Musiker, von Wahrnehmung und Materie abhängigen Gestaltungsbedingungen der Form bringt die **Kritik**.

Als mitschaffende Kraft ist die Kritik ein Teil der Gesellschaft. Indem sie aber über das Mitschaffen hinaus Erkenntnis bringt für die Erscheinungsgesetze der Form, indem sie diese als Erscheinung in begrifflicher Klarheit der Anschauung zeigt, erhebt sie sich über die gesellschaftliche Mittätigkeit hinaus zur Macht der Erkenntnis. Und indem sie durch die Verschmelzung von Gesellschaft und Musiker die Form mit Bewußtsein in den Kreis der Lebenserscheinungen einordnet, wird sie aus einer Macht der betrachtenden zu einer der **handelnden Erkenntnis**. Als solche gehört sie zu den schöpferischen Elementen der Form, schöpferisch nicht durch unmittelbares Gestalten des Lebendigen, sondern durch Schaffen der Erkenntnis des Lebendigen. Dieses stets Lebendige der Kunst ist die Form. Die Er-

kennung der Form aus ihren schaffenden Elementen: Gesellschaft und Musiker, die Bestimmung ihrer Erscheinungsbedingungen aus den Schaffensbedingungen dieser ihrer Elemente, die Klarlegung ihrer Wandlung aus der Wandlung der wahrnehmenden Gesellschaft — diese drei Aufgaben sind der Kritik gestellt. Durch ihre Lösung gesellt sie sich als Drittes zu den Elementen der Form: indem sie diese als lebendige Erscheinung erkennbar macht.

So sind Gesellschaft, Musiker, Kritik die drei Elemente der musikalischen Form: Gesellschaft und Musiker als die schöpferisch gestaltenden Kräfte, Kritik als das Prinzip der Erkenntnis, das durch Synthese dieser schöpferischen Kräfte die Form als Gesellschaftserscheinung zur begrifflich klaren Anschauung bringt.

Erster Teil:

Die Gesellschaft

In der musikalischen Form stellt sich die Gesellschaft als ästhetische Einheit dar. Die ästhetische Einheit setzt die kulturelle Einheit voraus. Diese erst schafft die geistigen Berührungsflächen, Bindungen und Gemeinschaften, aus denen der schöpferische musikalische Wille die Form entwickelt. Ausdruck der Kulturgemeinschaft ist der auf nationalen Grundlagen erwachsene Staat. Die nationalen Grundlagen sind demnach auch die Grundlagen der musikalischen Formenwelt. Es ist ein Irrtum, anzunehmen, die musikalischen Formen seien internationales Gemeingut. Schon der gemeine Sprachgebrauch, der zwischen italienischer, deutscher, französischer Musik, zwischen den Opern, den Instrumental- und Vokalwerken dieser Völker unterscheidet, läßt auf deutlich wahrnehmbare Ungleichheiten der Erscheinung schließen. Die vorurteilsfreie Nachprüfung zeigt, daß diese Ungleichheiten keineswegs äußerlicher oder nebensächlicher Art sind. Sie üben entscheidende Bestimmung auf den Charakter der Werke, und dieser muß bei Übertragungen aus einem Kulturgebiet in ein anderes — soweit solche Übertragungen überhaupt möglich sind — stets verändert, vielfach von Grund aus umgestaltet werden. Die musikalische Form ist Form der nationalen Kultur. Ihren umfassenden Allgemeinausdruck findet sie in der Erscheinung, die als öffentliches Musikleben bezeichnet wird.

Musikleben nennen wir die Summe aller Erscheinungen der öffentlichen und privaten Musikpflege, in denen unsere Beziehungen zur Tonkunst ihren organisierten Ausdruck finden. Musikleben — das Wort gibt den Sinn des Begriffs: es bezeichnet die Art, wie die Musik lebt, nicht in uns als geistige Macht, sondern außerhalb des Persönlichen, als gemeinsames Besitztum, als Ausdruck unseres Gesellschaftswesens in Familie, Schule, Öffentlichkeit. Die Entstehung dieses neuzeitlichen Gesellschaftswesens geht zurück auf den großen Wendepunkt der gesamten neuzeitlichen Lebensordnung: die französische Revolution, den Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert. Bis dahin war die Musik

das Protektionskind der geistlichen und weltlichen Machthaber, der Kirche, der Höfe, des Adels. Diese hatten sie in Dienst genommen, gewährten ihr die äußeren Unterhaltsmittel und prägten ihr die Formen ihres Daseins auf. In bescheidener Gestalt nur und im geistigen Leben der Zeit nicht als gleichberechtigt angesehen, blühte daneben die Volksmusik. Wohl fand sie namentlich in den studentischen Collegia musica und der für sie geschaffenen Literatur eine auf gesellschaftliche Ausbreitung der Musikübung drängende Pflege. Diese Bestrebungen blieben aber vorerst auf verhältnismäßig zu vereinzelte Teilnehmerkreise beschränkt, um, über manche wertvolle und zukunftsreiche Anregung hinaus, einen tiefgehenden allgemeinen Einfluß auf die Gestaltung der Formenwelt gewinnen zu können.

Hof, Adel und Kirche bestimmten nach ihrem Vorbilde den Charakter der Musik, indem sie ihr die Bedingungen des Daseins vorschrieben. Von diesen drei Machthabern war die Kirche der einfachst organisierte, dessen Verhältnis zur Musik sich aus natürlichen Beziehungen zwischen Kultus und Kunst ergab und darum auch im ganzen klare und reine Linien aufwies. Die Kirche war der große Versammlungsort aller Klassen ohne Unterschied des Ranges und der Bildung. Sie gab der Musik das feststehende räumliche Ausmaß, sie schrieb ihr auch die Art der Betätigung vor. Stets blieb sie die Aufsichtsinstanz, die, das Prinzip der Dienstbarkeit der Kunst streng festhaltend, alle eigenmächtigen, kirchlichen Zwecken nicht entsprechenden oder gar zuwiderlaufenden Kunstbestrebungen als der Dienstbestimmung der Musik nicht angemessen zurückwies. Die Musik konnte ein solches Dienstverhältnis ohne Schaden für ihre Reinheit pflegen und aufrechterhalten, solange die Ziele, die die Kirche ihr gab, die Selbständigkeit der Kunst nicht beeinträchtigten. Teilte ihr die Kirche doch eine Inhaltsbestimmung zu, wie sie höher und umfassender nicht gedacht werden konnte. Damit wurden der Kunst Wirkungsmöglichkeiten von einer Breite erschlossen, die sie sich in jener Zeit auf andere Art kaum hätte schaffen können. So war die Kirche,

obschon der äußeren Form nach Herrin, in Wirklichkeit doch Helferin der Kunst. Sie wies ihr den Lebensgehalt zu und gab ihr die äußeren Wirkungsmöglichkeiten, und so lange sie zu geben fähig war, durfte die Kunst sich dem Scheine nach dienstbar machen. Die Messen, Passionen und Kantaten sind die höchstragenden Erzeugnisse einer Zeit, in der die Kirche der Sammelpunkt des gemeinschaftlichen Lebens, die Vertreterin des Kulturwillens der Menschheit war.

In dem Maße, in dem die einigende Kraft und dementsprechend die zentralisierende Macht der Kirche abnahm, verringerte sich auch ihre Bedeutung für die Kunst, der sie vor allen anderen eine Heimstätte bereitet hatte: die Musik. Wohl blieb die Verbindung zwischen Kirche und Musik bestehen, aber die anregende Wirkung auf die Kunst ließ nach. Je mehr diese sich innerhalb der Kirche der erstarrenden Konvention unterwarf, desto mehr mußte sie sich gezwungen sehen, nach neuen fördernden Anregungen außerhalb der Kirche zu suchen. Sie mußte sich Gedanken- und Empfindungsgebiete zu eigen machen, die sie zwar auch bisher schon gepflegt, aber nicht in den Vordergrund ihrer Interessen gerückt hatte. Die weltliche Gesellschaft, bisher neben der Kirche nur ein Teilgebiet des künstlerischen Schaffens pflegend, übernahm nun als Erbin die alleinige Führung — die Gesellschaft in der Gestalt, wie das 17. und 18. Jahrhundert sie geschaffen hatte, gipfelnd in dem Hofstaate der regierenden Fürsten, dem sich die Haushaltungen der vornehmen Familien entsprechend ihrem Ansehen und Reichtum angliederten. Die Art der hier geübten Kunstpflege trug streng aristokratisches Gepräge. Die Musik war bezahlte Dienerin, der Musiker Lakai, und nur von dem Grade der persönlichen Bildung des Herrn hing die Behandlung ab, die man dem Mietling angedeihen ließ. Gemäß dem veränderten Wirkungskreis bildeten sich neue Formen. Zu der Oper, die sich von jeher der besonderen Gunst der Fürsten und Liebhaber erfreute und unter den verschiedenen Arten der Luxuskunst den Vorrang behauptete, kam die Pflege der

Instrumentalmusik. Vom Solostück des Virtuosen bis zur Kammermusik verschiedenster Besetzung und zur Sinfonie fand sie an den Höfen und in den Haushaltungen der Vornehmen aufmerksames und förderndes Verständnis. Dementsprechend war auch das Ziel dieser Geselligkeitskunst in letzter Linie auf Befriedigung des mehr oder minder hochstrebenden *Unterhaltungsbedürfnisses* dieser Kreise gerichtet. So bot die Musik, indem sie hier wie in der Kirche den ihr dargebotenen Lebensgehalt zur künstlerischen Form gestaltete, in ihren wertvollsten Erzeugnissen das Abbild der aristokratischen Geisteskultur jener Zeit des aufgeklärten Herrentums.

Mit dem Beginn des sozialen Auflösungsprozesses und in dem dadurch bewirkten allmählichen Verfall der alten Gesellschaftsordnung wurde indessen der Musik auch dieser Nährboden entzogen. Sie hörte auf, die Schutzbefohlene der vornehmen Kaste zu sein und in den Salons der Adelsgesellschaft ihre zuverlässigste Heimstätte zu finden. Ihr Wirkungsumfang vergrößerte sich: das *Bürgertum*, für das die Kirche die Bedeutung des Sammlungsplatzes verloren hatte, und das nach einem neuen Gemeinsamkeitsausdruck suchte, übernahm mit der ihm zufallenden Erbschaft der bisherigen repräsentativen Adelsvorrechte und Führungsverpflichtungen auch die Pflege der Musik. Entsprechend dem Abstieg der bisher aristokratischen Kunst zu breiteren Schichten vollzog sich gleichzeitig ein Aufstieg der Volksmusik. Sie hatte bisher in anspruchsloser Art den Geselligkeitsbedürfnissen bescheidener Kreise gedient und namentlich in der akademischen Welt eine Freistatt gefunden. Anknüpfend an die hier schon entworfenen gesellschaftlichen Grundzüge bildeten sich jetzt Bürgervereinigungen, die sich die Pflege der Tonkunst auf breiterer Basis, aber unter Wahrung der künstlerischen Ansprüche zur Aufgabe setzten. Die an vielen Orten Deutschlands heut noch bestehenden bürgerlichen *Konzertgesellschaften*, deren ehrwürdigste und geschichtlich einflußreichste das Leipziger Gewandhaus ist, sind lebendige Zeugen dieses Umwandlungsprozesses. Aus der

Form der geschlossenen Gesellschaft hervorgehend, bildete sich allmählich die Instanz heran, die wir heut als musikalische Öffentlichkeit bezeichnen.

Parallel dieser äußeren Ausweitung des musikalischen Wirkungskreises ging eine entsprechende Bereicherung des Interessengebiets der Musik. Sie hörte auf, dem Unterhaltungsbedürfnis einer dem Reichtum wie der Bildung nach bevorzugten Gesellschaft zu dienen. Sie begann zu den Massen zu sprechen, neue Lebenswerte in sich aufzunehmen, in ganz anderem Umfange als bisher bildend und erzieherisch sich zu betätigen. Sie war in der Wahl der zu behandelnden Stoffe wie der Ausdrucksmittel nicht mehr, wie in der Kirche oder in der Adelsgesellschaft, an bestimmte, durch äußere Verhältnisse gestellte Bedingungen gebunden. Vielmehr war sie darauf angewiesen, innerhalb eines ungleich umfangreicheren Spielraums der Interessen das zu finden und zu bieten, was ihr jetziges vielgestaltiges, durch keine Konfession oder Bildungsstufe scharf charakterisiertes Publikum zu fesseln vermochte. Sie mußte ihr Ziel darauf richten, das herauszufinden, was diese sich stetig vergrößernde, scheinbar durchaus unorganische Masse zur Einheitsempfindung beseelen konnte.

Der gewaltigste künstlerische Ausdruck dieses musikalischen Erweiterungsdranges sind die Sinfonien Beethovens. Durch sie ist in der Tat jenes Einheitsbewußtsein lebendig geworden, das die chaotische Masse des Publikums zur Öffentlichkeit umschuf. Beethovens Sinfonien gaben dieser Masse einen Willen und ein Ziel. Sie zeigten ihr die Gemeinsamkeitsinteressen, die, alle Unterschiede ausgleichend, die Menschen dieser Zeit zu einer großen Gemeinde einten, wie es einst die Kirche und in beschränktem Umfange später die Adelsgesellschaft getan hatte. Die Beethovenschen Sinfonien brachten die ihrer Form zugrunde liegende ideelle Voraussetzung des weitumfassenden öffentlichen Forums, an das sie gerichtet waren und dessen Widerhall sie zur vollen Wirkung erforderten, in solchem Maße zum Ausdruck, daß der damaligen Zeit die Erfüllung dieser Ansprüche noch gar

nicht möglich war. Das langsame Vordringen namentlich der späteren, im besonderen der Neunten Sinfonie, erklärt sich nicht so sehr aus einer angeblichen schwereren Verständlichkeit der Tonsprache. Es ergab sich aus dem Mangel eines der Klangkraft dieses Werkes entsprechenden äußeren Ausführungsrahmens, aus der Schwierigkeit, der auf Fernwirkung berechneten formalen Wucht dieser Musik das entsprechende monumentale Postament zu geben.

Die Erkenntnis solches Mangels drängte zur Veranstaltung von Musikfesten, die, nur aus besonderem Anlaß und in bestimmten Zeitabständen stattfindend, das Monumentale der musikalischen Anlage in den entsprechenden gesellschaftlichen Rahmen und so die Form zu möglichst reiner Veranschaulichung brachten. Diese Musikfeste boten auch Gelegenheit, die Form des Händelschen Oratoriums, wie sie sich dank besonderer gesellschaftlicher Bedingungen in England schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt hatte, in Deutschland einzubürgern. Wo die für Werke solcher Art erforderliche weitgespannte Basis, zunächst nur improvisatorisch bei außergewöhnlichen Anlässen geschaffen wurde, ergab sich ohne weiteres eine unmittelbare, gewaltig in die Breite gehende Wirkung. Die organisierende Kraft des künstlerischen Gedankens fand hier Gelegenheit, ihre gestaltende Macht unbeschränkt zu üben, die Form des Werkes in der Gestaltung des Wirkungskreises zu veranschaulichen.

Die Bürgergesellschaften und die ihnen ähnlich organisierten, nur von vornherein auf bestimmt abgegrenzte Ziele gerichteten Sing- und sonstigen Vereine bildeten den Übergang zu dieser nach Vergrößerung strebenden Neubildung des öffentlichen Forums. Obschon sie mit dem Prinzip der aristokratischen Abgeschlossenheit gebrochen hatten, waren sie zunächst noch private Vereinigungen persönlich Interessierter. Das Streben der neuen Kunst aber mußte dahin gehen, sich von der privaten Schutzherrschaft, gleichviel, ob der aristokratischen oder bürgerlichen, zu befreien und als selbständige, durch ihre Gemeinbedeutung wichtige, von der Lieb-

habergunst unabhängige Macht des öffentlichen Lebens ihre Stellung zu erringen und zu behaupten.

Man müßte die soziale Geschichte des ganzen 19. Jahrhunderts in all ihren Einzelwendungen, in ihrem Auf und Nieder der revolutionären und reaktionären Strömungen und Ereignisse verfolgen, um die weitere Umbildung auch der Grundlage des Musiklebens festzustellen. Es rang nach Gestaltung, wie der junge Gedanke des auf neuer Gesellschaftsordnung zu errichtenden Kulturstaates nach Gestaltung rang, und es vermochte diese Gestaltung ebensowenig zu finden wie er. Das Bild, das die wechselnden Erscheinungen des öffentlichen Musiklebens als Spiegelung des allgemeinen geistigen Lebens der Zeit zeigt, läßt keineswegs eine in organischer Folge fortschreitende Entwicklung erkennen. Vielmehr ist diese an Wirrungen, kühnen Bestrebungen und gewaltsamen Unterdrückungsversuchen so reiche Epoche nichts anderes als eine Übergangszeit. Ihr schrankenloser, alle Bedingungen der Wirklichkeit verneinender Idealismus steht in seltsamem Widerspruch zu der geringen Tatkraft und der Ohnmacht der geistigen Führer. In romantischer Überspannung der Anschauungen über Wert und Bedeutung der Kunst verloren sie sich in unklaren Schwärmereien. Dadurch wurde ein lebendig wirksames, auf klare Einschätzung der realen Lebensbedingungen gegründetes Verhältnis zwischen Kunst und Öffentlichkeit mehr erschwert als angebahnt. Es mag sein, daß diese Überspannung kunstidealer Forderungen bedingt war durch die einer fruchtbringenden Verständigung wenig zugänglichen Kämpfe jener Zeit. Die Streitigkeiten um Sonderinteressen überwucherten die Erkenntnis für das Allgemeininteresse. Indem sie zwischen Kunst und Leben eine fast unüberbrückbare Kluft schufen, nahmen sie den Künstlern die Möglichkeit praktisch zu wirken und ließen sie der Phantasterei verfallen. Tatsächlich blieb das in der Beethovenschen Sinfonie zum künstlerischen Ausdruck gelangte, dem politischen Aufschwunge der Freiheitskriege entsprechende Ideal der großen demokratischen Kunstöffentlichkeit trotz verheißungsvoller Ansätze unerfüllt.

Ähnlich wie die parallel gehenden politischen Bestrebungen vermochte es aus der Einzelbewegung nicht auf Staat und Städte hinüberzuwirken, sondern versickerte, von diesen beiden im Stich gelassen, im Vereinsleben.

So wuchs unter denen, die musikalischen Wirkungen überhaupt zugänglich waren, wieder eine Bildungsaristokratie heran. Von der alten Adelsgesellschaft unterschied sie sich eigentlich nur der Zusammensetzung nach. Das Prinzip der besonderen, durch Neigung und zufällige persönliche Beziehungen zusammengebrachten Kunstgemeinde wucherte weiter. Auch ein beträchtlicher Teil der Schaffenden kam dieser neuen Art der Gesellschaftsgestaltung entgegen. Die ungemessene Weite des Beethovenschen Wirkungsgebietes wurde wieder eingeengt, die Musik paßte sich der Aufnahmefähigkeit der gebildeten Bürgerklasse an. Es waren die Musiker des Vormärz, als deren Führer wir in Deutschland Schumann und Mendelssohn betrachten dürfen, die, dem Drucke der Zeitverhältnisse gehorchend, die kulturelle Wirksamkeit der Musik wieder auf ein Teilgebiet beschränkten. Diese Eindämmung des schon vordem unter dem Einfluß großer befreiender Erlebnisse überflutenden Musikstroms gab sich namentlich an den Massenformen zu erkennen, die ihrer Natur nach auf Massenwirkungen drängten, und die nun, entgegen der ungestümen Wucht Beethovens, eine Abglättung und liebenswürdige Abschwächung ihres Charakters erfuhren: an den Orchesterformen. Dagegen steigerte sich, dem Wesen dieser Zeit entsprechend, die Neigung für Solo- und Kammermusik. Ihre Eigenart entsprach den herrschenden Bedürfnissen und Kunstanschauungen. Immerhin mußte auch sie ihr Eindringen in den bürgerlichen Kreis mit einer leichten Verflachung gegenüber der früheren, geistig höherstrebenden Haltung bezahlen.

Über diese allmählich immer mehr einer stillen Beschaulichkeit zuneigenden Verhältnisse brach der von Frankreich ausgehende Sturm der romantischen Revolution herein. Es war eine künstlerisch soziale Revolution, und ihre befreienden Wirkungen sind gerade auf diesem Gebiete von größter

Bedeutung. Der Musik brachte sie in Deutschland durch Liszt die Wiederbesinnung auf die durch Beethoven gewonnene Tragweite des Ausdrucksbereiches. An Stelle der allgemein ethischen Ideale Beethovens trat jetzt die Einstellung auf bestimmte, klar bezeichnete, dem Geistesleben der neuen Zeitrichtung entnommene Ideengänge. Dadurch wurde die unmittelbare Bezugnahme zwischen Musik und Leben ermöglicht. Dieses plötzliche revolutionäre Wiederaufleben der alten Programmusik ist von der Formalästhetik, die sich irgendwelcher kultureller Wurzeln der musikalischen Form nicht bewußt war, sondern nur in der spekulativen Welt der „reinen Formen" wohnte, in seinen Ursachen und Wirkungen völlig verkannt und daher auch verurteilt worden. Das Wichtige, Entscheidende und geschichtlich Bemerkenswerteste dieser Bewegung war die durch sie bewirkte Befreiung der Musik aus den Fesseln einer Bildungskaste, die sich der Gegenwart allmählich verschloß, um sich dafür einem unbefriedigt tatenlosen Individualitätskultus zuzuneigen. Die Programmusik übernahm die Wiederhinführung der Kunst zu den Quellen des allgemeinen Lebens, aus denen die großen Bewegungen der Zeit flossen. Aus ihnen mußte auch die Musik wieder schöpfen, wenn sie als Kunst nicht der Selbstgenügsamkeit verfallen, sondern lebendiger Kulturausdruck sein wollte.

Das darauf hinzielende Streben den Musikern wie der Gesellschaft wieder zum Bewußtsein gebracht zu haben, ist eines der wichtigsten Verdienste Liszts. Aus diesem Streben ergab sich auch sein innerster Berührungspunkt mit Wagner, der ähnliches für die Oper forderte, wie Liszt für die Konzertmusik. Nur waren Wagners Forderungen noch energischer, unbedingter geprägt und daher um so weniger ausführbar, als gerade die Oper noch völlig unter dem Banne der ererbten Konvention stand. Ihre Nebenbedeutung als repräsentative und zugleich gesellschaftlich unterhaltende Kunstform hatte die Nachfolger ihrer einstigen Beschützer veranlaßt, ihr Pflegeramt mit ängstlicher Sorgfalt als überkommenes Vorrecht auszuüben. Zugeständnisse an die ver-

änderten Zeitverhältnisse wurden nur insofern gemacht, als man die Theater mehr und mehr auf eine rein geschäftliche Grundlage stellte. So verringerte man den Einfluß des Privatgeschmackes der Regierenden auf Spielplan und Personalverhältnisse zugunsten der durch die Kasse sprechenden öffentlichen Meinung — ohne indessen die autokratische *Verfassung* des Theaterbetriebs selbst anzutasten. Diese Verfassung aber war es, die Wagner jetzt anzugreifen und nach dem aus griechischen Vorbildern entwickelten Ideal seines geschäftlich unabhängigen Volks- und Nationaltheaters umzugestalten suchte.

Ein solcher Plan kam, nicht nur im Hinblick auf die politischen Verhältnisse, zu früh. Er war auch insofern nicht durchführbar, als Wagner, in romantischer Überspannung künstlerischer Ideen, in der Kunst das höchste und edelste Lebensziel zu erkennen meinte. Das bisherige Verhältnis umkehrend, glaubte er die Grundlagen der Lebensformen aus denen der Kunst ableiten zu dürfen. Diese musikalische *Staatsidee*, die ihren imposantesten Ausdruck in der Bayreuther Hierarchie gefunden hat, vermochte keine allgemeine Geltung zu erlangen. Sie mußte scheitern an der Unmöglichkeit, alle die unzählbaren, vielgestaltigen Kräfte des Lebens durch eine geistige Tyrannis zu leiten. Wagner mußte erkennen, daß die Kunst und in ihr wieder die Musik, so wenig sie ihre Bestimmung als bloßer Schmuck erschöpft, so tief sie auf die Gesetze unseres sozialen Wachstums einwirkt, doch nur ein Teilgebiet unserer Kulturinteressen umfaßt. So bleibt ihr nur die Wahl, entweder bei Aufrechterhaltung der Herrschaftsansprüche sich von der Allgemeinheit loszulösen, um abseits eine besondere, kirchenstaatähnliche Gemeinschaft zu gründen, oder aber sich einzuordnen in die Kulturgemeinschaft der Gegenwart und sich hier mit dem Platz zu bescheiden, den sie gemäß ihrer kulturellen Bedeutung beanspruchen darf. Wagners Plan mußte mißlingen, aus äußeren wie aus inneren Gründen. Der Urheber dieses Planes sah sich schließlich gezwungen, die Verwirklichung seiner reformatorischen Ideen außerhalb der

bestehenden Theater ins Werk zu setzen. Damit wurde aus der als nationaler Tat erstrebten Schöpfung ein persönlicher Willensakt, der zwar vermöge der unbeirrbaren Festigkeit und Überzeugungstreue seines Urhebers imposant wirkt, von dem aber gerade wegen seiner Ausnahmestellung abseits des Überlieferten eine unmittelbar organisch umgestaltende Wirkung auf die anderen Bühnen nicht ausgehen konnte. Vielmehr blieben diese zunächst das, was sie bisher waren: Repräsentationshäuser der politischen Machthaber, dem Einfluß des „Volkes" gänzlich entrückt und dem der Kunstgemeinde nur mittelbar, auf dem Wege durch die Kasse und die in der Macht mehr und mehr erstarkende Presse zugänglich.

Auch für die Gestaltung des Musiklebens außerhalb des Theaters schienen sich vollgültige, dem Charakter der Gegenwartskunst rein entsprechende Formen nicht heranbilden zu können. Die Werke und Ziele der revolutionären Musikerpartei hatten schwere Kämpfe zu bestehen. Das gebildete Bürgertum, das sich zum Philisterium verknöcherte, setzte den neuen Versuchen, Kunst und Leben einander näher zu bringen, hartnäckigen, auf Verfechtung herkömmlicher Vorrechte gerichteten Widerstand entgegen. Parteikämpfe unter den Musikern, die nicht verschiedene Ansichten über das nämliche Ideal, sondern die Berechtigung von Grund aus verschieden erfaßter Ideale verfochten, lähmten die Tatkraft in der Kunst ebenso wie ähnliche Kämpfe in der Politik. Diese Zersplitterung der Kräfte und Unvereinbarkeit der Bestrebungen unter den Nächstbeteiligten selbst machte sich ein kluger Dritter zunutze. Weder Musiker, noch der Gesellschaft als einer geistigen Gesamtheit angehörig, schob er sich vermittelnd zwischen beide als Makler: der Agent.

Der Agent als Organisator ist die musikalische Neuerscheinung der Reichsgründung. Als Zwischenhändler und Unternehmer schuf er eine neue Grundlage für das aus sich allein heraus nicht weiter entwicklungsfähige Musikleben. Er gab ihm den geschäftlichen Antrieb, der plötzlich neues Leben hervorrief und eine Umwälzung sämtlicher

äußeren und inneren Daseinsbedingungen innerhalb des Musiklebens bewirkte. Der Agent gestaltete es nach den Grundsätzen und Anschauungen des modernen Erwerbslebens. Er machte dadurch den Musikerberuf, der bis dahin einer eigentlich merkantilischen Tendenz entbehrt hatte, zu einem Handels- und Gewerbezweig. Es kommt zunächst nicht darauf an, diese Tatsache kritisch zu bewerten. Es gilt nur, sie eben als Tatsache zu erkennen, als Ergebnis einer der Entwicklung des modernen Kulturstaats entsprechenden Entwicklung der Formen des öffentlichen Musiklebens. Die durch Beethoven im sittlichen Aufschwunge der Freiheitsbewegung begonnene, durch die Meister der deutschen Frühromantik entsprechend dem Drucke der politischen Reaktion ins Bürgerliche eingeengte, durch die revolutionäre Erscheinung Liszts und seiner Anhänger aber wieder ins Weltmännisch-Kosmopolitische übertragene, von neuem nach ungemessener Erweiterung des Wirkungsbezirkes strebende sozialisierende Tendenz der musikalischen Form bedurfte zu ihrer praktischen Auswirkung der Mithilfe eben des praktischen Organisators. Er machte seine Unternehmungen ohne Auswahl bestimmter Bildungsschichten, ohne Berücksichtigung gesellschaftlicher, politischer, persönlicher Verbindungen jedem zugänglich, der den Eintrittspreis zahlen konnte. Das Geld, jener gewaltige Gleichmacher und Vorkämpfer der Demokratie, schuf die neue Form der Öffentlichkeit, die letzte, die wir bisher haben, und die dem Wesen des neuen Reiches als Kulturstaat den bezeichnendsten Ausdruck gab: die geschäftliche Organisation des Musiklebens.

Von den Kräften, die im Laufe früherer Zeiten sich dem Musiker zur Verwirklichung seiner Ideen boten und als Gesellschaftselemente mit ihm gemeinsam die Formen des musikalischen Kunstwerks bestimmten, ist der Adel heut ganz ausgeschieden oder hat sich mit anderen Gesellschaftsschichten vermischt. Der Einflußsphäre der Kirche ist die Musik entrückt. Befruchtende Wechselwirkungen zwischen beiden sind seit langem nicht mehr vorhanden, ihre Beziehungen beschränken sich auf einen bescheidenen Beitrag der

Musik zur Erhaltung und Ausschmückung der kirchlichen Form. Bestrebungen, diesen Beiträgen in Anlehnung an das frühere Verhältnis mehr Lebensgehalt und Gewicht zu geben, sind in neuerer Zeit mehrfach hervorgetreten. Jedoch selbst im günstigsten Falle könnten sie heut, wo die Kirche ihre beherrschende Stellung endgültig eingebüßt hat, nur zu einer Änderung des Grades, nicht aber der Art des Verhältnisses zwischen Kirche und Musik führen. Die Höfe haben zwar ebenfalls die Unbehindertheit des Einflusses verloren, verfügen aber doch noch über eine starke Macht der oberherrlichen Gewalt. Die Bedeutung der Bürgergesellschaften ist im Abnehmen begriffen, wenn sie auch mit zäher Widerstandskraft dem Schein nach noch aufrechterhalten wird. Das Vereinsleben wuchert, ohne sich aus eigener Kraft eine leitende Bedeutung schaffen zu können. Alle diese alten, geschichtlich gewordenen und einst aus sozialen Gegebenheiten entstandenen Gesellschaftselemente der Form bröckeln, sie entbehren zum mindesten des ständig weiter wirkenden Fortbildungsvermögens. Nur der Agenturbetrieb steht noch in üppiger Blüte. Und doch melden sich auch hier in neuester Zeit erste Anzeichen eines leise einsetzenden Verfalls.

Das sind die Mächte, die auf die Gestaltung des jetzigen Musiklebens und damit auf die musikalischen Formen selbst einwirken, die sozialen Gestaltungskräfte, wie sie sich dem Musiker der Gegenwart als Vertretung der Gesellschaft bieten. Unter ihnen fehlen zwei: Staat und Städte. Gerade ihr Fehlen aber deutet auf einen Widerspruch zwischen unseren ästhetischen und politischen Lebensformen. Wenn beide aus gemeinsamer Wurzel erwachsen, so muß sich nicht nur eine Übereinstimmung ihres Wesens ergeben. Sie müssen, sich ergänzend, aufeinander zustreben, sich zur Erscheinung einer einzigen nationalen Kultur vereinigen. Der bisherige Überblick hat die Ähnlichkeit ihrer Entwicklungslinien angedeutet. Diese Ähnlichkeit ergab sich indessen nur aus der Verwandtschaft der Entwicklungsgesetze, nicht aus bewußter Übereinstimmung und Gemeinsamkeit des Ziels.

Eine nationale Kultur aber kann erst gewonnen werden aus dem bewußten Zusammenwirken beider Formen: der sozial-ästhetischen und der staatlich-politischen, die beide einander zu geben, voneinander zu nehmen haben, von denen keine die andere beherrschen, keine die andere außer acht lassen darf, soll sie nicht zur Formel herabsinken, soll sie die Einheit der nationalen Kultur, die Wahrheit des ihr zugrunde liegenden Gemeinsamkeitswillens bestätigen.

Wie gelangen wir zu solchem Zusammenschluß? Welche Vorarbeiten dazu sind vorhanden?

Staat und Städte fehlen nicht völlig unter den formgestaltenden gesellschaftlichen Organisationskräften. Die Art aber, wie sie sich gegenwärtig betätigen, zeugt, namentlich im Hinblick auf ihre beherrschende Einflußnahme allen anderen Angelegenheiten des öffentlichen Lebens gegenüber, von einer unwahrscheinlichen Bescheidenheit und Zaghaftigkeit. Man sieht, sie haben entweder die Wichtigkeit der hier gestellten Aufgabe noch nicht erkannt, oder sie haben über das Maß ihrer Zuständigkeit, über die Art eines ordnenden und gestaltenden Eingreifens noch keine klare und sichere Erkenntnis gewonnen. Am schüchternsten hat sich bis jetzt der Staat gezeigt. Gibt es doch unter allen Gebieten des öffentlichen Musiklebens bisher nur ein einziges, dem gegenüber er heut schon seine Zurückhaltung überwunden und Hoheitsrechte geltend gemacht hat: das Unterrichtswesen.

Auch hier war die staatliche Betätigung ursprünglich nicht auf die grundlegende Erkenntnis von dem Einfluß musikalischer Kultur auf die Erziehung gegründet. Man hatte die Musik nur aus irgendeinem unbestimmten Drange in das Verzeichnis der allgemeinen Lehrfächer aufgenommen, und zwar ziemlich an letzter Stelle, mit einer der bescheidensten Ziffern. Erst allmählich hat das Gewicht des Gegenstandes, der Nachdruck einer von außen — zum Teil durch die Lehrer, zum Teil durch die in der Presse vertretene Be-

völkerung — angefachten Bewegung Verständnis angebahnt für die über ein enges Fachinteresse hinausragende Wichtigkeit dieses Lehrzweiges. So ist dem Musikunterricht durch unablässiges Drängen eine allmählich sich steigernde obrigkeitliche Beachtung zuteil geworden, ohne daß man behaupten könnte, der jetzige Zustand entspräche bereits der Bedeutung des Gegenstandes für die Allgemeinheit.

Der Musikunterricht ist eine Angelegenheit der Erziehung, nicht des Wissens. Darin ruht der grundlegende Unterschied den wissenschaftlichen Fächern gegenüber. Es hat Zeiten gegeben — sie liegen gar nicht fern — in denen man das Ziel des Musikunterrichtes der Schule im Auswendiglernen einer möglichst großen Anzahl von Liedern erblickte, die den Kindern auf eine mehr oder weniger mechanische Weise eingedrillt wurden. Daß bei diesem Geschäft häufig nicht nur die Freude am Volkslied verdorben, sondern gleichzeitig auch die jugendlichen Stimmen schwer geschädigt wurden, bedarf kaum der Erwähnung. Man darf annehmen, daß heut, wenigstens an den entscheidenden Stellen, ein solches Ziel als ebenso irrig erkannt worden ist wie die Methode. Fraglich ist nur, wie man sich das neue Ziel gestellt hat. Unser Schulmusikunterricht wird noch immer beherrscht von der Zwangsvorstellung des Gesangunterrichts. Gewiß ist der Gesang als das natürliche musikalische Ausdrucksmittel auch das nächstliegende für die Erziehung. Ebenso gewiß kann man von der Schule nicht erwarten, daß sie den Kindern etwa noch Klavier-, Violin- oder sonstigen Instrumentalunterricht erteile. Die Schule soll kein Konservatorium sein, auch keine Vorstufe dazu. Bestrebungen solcher Art liegen außerhalb des ihr zugewiesenen Einflußbereiches. Wenn sich neuerdings in zahlreichen Fällen Schülerorchester gebildet haben, so ist im Hinblick auf die dadurch gewährleistete Belebung des musikalischen Interesses nichts dagegen einzuwenden. Wohl aber soll man sich vor einer Überschätzung solcher Bestrebungen hüten. Ihrem Wesen nach haben sie nichts mit dem Musikunterricht zu tun und bedeuten nichts anderes als ein instru-

mentales Gegenstück zum Gesangunterricht. Das indessen, worauf es ankommt, ist nicht so sehr die Mannigfaltigkeit der musikalischen Betätigungsweise: es ist die Erweckung und planmäßige Heranbildung des schöpferischen musikalischen Wahrnehmungsvermögens, des Wichtigsten, was die musikalische Erziehung dem einzelnen Menschen verleihen kann. Es ist die Entwicklung seiner Fähigkeit zur musikalischen Aktivität. Über die Wirkung auf sein persönliches Innenleben und seinen Charakter hinaus ermöglicht sie es ihm, den Platz in der Gesellschaft auszufüllen, der ihm späterhin zufällt und von dem aus er als Glied dieser Gesellschaft tätige Mitarbeit an der Bildung der Formen der Musik leisten soll. Nur ein produktives Publikum kann der Aufgabe des Zusammenwirkens mit dem Musiker gerecht werden, das genießende, ausschließlich verbrauchende ist eine Lähmung des Schaffenden. Das Gelingen der reinen Form erfordert neben dem schöpferischen Musiker die mitschöpferische Gesellschaft.

Dieses zu erreichen, das schöpferische Element im einzelnen, sei es an sich noch so gering, flüssig zu machen, ihn Musik empfinden und erleben zu lassen, ist das ideelle Ziel des Schulmusikunterrichts. Auch die beste Gesangsmethode wird das aus sich allein nicht leisten können, wenn es nicht gelingt, den Sinn, die Auffassungsgabe des Schülers für Musik überhaupt anzuregen und wachzuhalten. Die Wege zu diesem Ziel sind verschieden. Je nach der Persönlichkeit des Lehrers, je nach der Veranlagung des Schülers lassen sich da viele Mittel finden, und der lebendige Austausch von Mensch zu Mensch wird schließlich das beste und nachhaltigste sein. Aber sobald man ein solches Ziel überhaupt aufstellt und anerkennt, wird man für die Art und Methode des Gesangunterrichtes an gewisse Richtlinien gebunden sein. Man wird das mechanisierende Lernen nach Möglichkeit einschränken, die Menge des zu Erlernenden verringern, die Anforderungen an sinnvolle Ausdruckgebung, planmäßiges Atmen, gesundheitliche Behandlung der Stimme steigern müssen. Nicht der mechanische Drill der Treffsicherheit und

ähnliche Kunststücke bilden das musikalische Wahrnehmungsvermögen. Wohl aber wird ein sinnvolles Erfassen klanglicher Verhältnisse die Aufnahmefähigkeit des Schülers schärfen, die je nach Maßgabe der Fassungskraft und der Entwicklungsstufe durch akustische Vorführungen und theoretische Darlegung zu steigern ist.

Um eine auf solche Ziele zusteuernde Lehrmethode vor der die jugendliche Auffassungsgabe am ehesten ermüdenden Gefahr wissenschaftlicher Abstraktion zu bewahren, bietet die *rhythmische Gymnastik* wertvolle, bis jetzt noch nicht annähernd in ihrer Bedeutung für die Jugenderziehung entsprechend gewürdigte und angewandte pädagogische Anregungen. Sie strebt nach sinnlicher Veranschaulichung musikalischer Eindrücke, nach ihrer Umwandlung zur Körperhaftigkeit. Diese gerade ist es, die dem erwachenden Musiksinne den sichersten Weg weist zur Erfassung des gesellschaftlichen Organisationsgedankens der musikalischen Form überhaupt. Hier bietet sich auch die Möglichkeit einer Verknüpfung des Musikunterrichts der Schule mit dem *Turnunterricht*. Er bedarf in seiner heutigen Art ebenso der geistigen Beschwingung durch musikalischen Antrieb wie der Musikunterricht der durch körperliche Betätigung erweckten Belebung des anschaulichen Ausdrucksvermögens. Solcher verstärkten Betonung der sinnlichen Wirkungsfähigkeit der Musik gegenüber darf die belebende geschichtliche Ergänzung des musikalischen Unterrichts nicht fehlen. Sie zeigt dem Schüler die für ihn heutzutage meist des Zusammenhangs mit allen anderen Bewegungskräften des Lebens bare Musik als tätig wirksames Glied in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Geistes. Sie gibt ihm damit den Ausblick auf die Aufgabe, die seiner späterhin wartet: der Mitarbeit an dem Weiterbau der Formenwelt dieser Kunst.

Musikunterricht durch das bevorzugte, jedoch in wesentlich anderer Art als bisher verwendete Mittel des Gesangunterrichts, hinstrebend nicht auf ein fehlerloses Wissens-, sondern auf ein *kulturelles Erziehungsziel* — das ist die Aufgabe, deren Erfüllung durch die Schule dem Staat

obliegt. Er hat sie noch nicht in ihrer vollen Tragweite erkannt. Die Aufmerksamkeit aber, die die Behörden in der letzten Zeit diesem Thema widmen, läßt hoffen, daß sie auf dem Wege zu einer Neugestaltung des Musikunterrichts in der Schule sind. Freilich werden wir zu einer grundlegenden Änderung nur im Zusammenhang mit der Erörterung auch der anderen Fragen unseres Unterrichtswesens gelangen. Ehe nicht entschieden ist, ob unsere Schulen ihr höchstes Ziel wie bisher in wissenschaftliche Belehrung oder in sittliche Erziehung zu setzen haben, eher wird auch die Regelung des Musikunterrichts im hier angedeuteten Sinne nicht die erforderliche Grundlage finden. So lange die Schule ihr Bestreben hauptsächlich dahin richtet, ihre Zöglinge für das Erwerbsleben, für die Zwecke des Geldverdienens vorzubereiten — so lange wird die Musik selbstverständlich als ein durchaus „unpraktisches" Fach das Aschenbrödel des Schulunterrichtes bleiben. Wer — das ist der heut allgemein geltende Standpunkt — besondere Begabung oder Interesse für Musik hegt, mag suchen, diese auf dem Wege des Privatunterrichts zu pflegen. Daß solche Auffassung von einer verkehrten Anschauung der Dinge ausgeht, bedarf keiner ausführlichen Darlegung. Schiebt man doch damit die Pflege der Kunst schon von der Schule aus dem Besitz zu, während man die nicht bemittelten Schüler von vornherein ausschließt. Aber abgesehen davon besteht die Aufgabe der Schule keineswegs in der Einprägung musikalischer Kenntnisse, sondern in der Erweckung und Festigung des musikalischen Wahrnehmungsvermögens. Der Privatunterricht dagegen ist nicht zur Entlastung der Schule von den ihr obliegenden Pflichten vorhanden. Er soll ihre Arbeit fortführen und ergänzen, durch weitere Stärkung und Vertiefung des hier angeregten Musiksinnes und — das ist seine besondere Aufgabe — durch eingehende fachliche und technische Unterweisung, deren Pflege naturgemäß außerhalb des Rahmens der Schulziele fällt.

Wie ist es nun um diesen Privatunterricht bestellt? Von außen besehen bietet sich hier ein Bild, das jeden erfreuen müßte, der in der Verbreitung musikalischer Kultur die Verbreitung von Kultur überhaupt sieht und daraus auf eine Erhöhung der geistigen Leistungsfähigkeit im allgemeinen schließt. Die Teilnahme des Publikums an privatem Musikunterricht kann kaum lebhafter sein, als sie sich gegenwärtig zeigt. Selbst die minderbemittelten Klassen haben den Wunsch und das Bestreben, ihre Kinder oder zum mindesten eines davon musikalisch unterweisen zu lassen. In wohlhabenden Familien ist der private Musikunterricht etwas selbstverständliches, die Ausnahmen sind so selten, daß man sie kaum in Rechnung stellen darf. Die Zahl der Musiker, die lediglich durch Unterrichterteilen ihr Dasein bestreiten, sei es als selbständige Lehrer, sei es als Leiter oder Lehrkräfte eines Konservatoriums, ist dementsprechend außerordentlich groß, nicht zu rechnen die zahlreichen Musiker, denen die Erteilung von Unterricht eine wesentliche Beihilfe zu den sonstigen, meist karg bemessenen Gehaltseinnahmen bedeutet. Es findet also auf diesem Gebiet des Erwerbslebens ein äußerst reger Umsatz wirtschaftlicher Güter in geistige Werte statt. Wenn auch zugegeben werden muß, daß das Angebot von seiten der Lehrer sehr stark ist, so darf nicht vergessen werden, daß die Nachfrage ebenfalls an Lebhaftigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Dem Publikum im allgemeinen kann kaum der Vorwurf gemacht werden, es interessiere sich nicht für Musikunterricht oder wende, volkswirtschaftlich betrachtet, zu wenig Mittel an, um den Musiklehrerberuf lebensfähig zu erhalten.

Und das Ergebnis?

Das Ziel des musikalischen Schulunterrichts bestand in der Erweckung des musikalischen Wahrnehmungsvermögens, das dem Lernenden ermöglichen soll, nach Maßgabe der ihm verliehenen Fähigkeiten seinen Platz als miterlebendes und mitschöpferisches Glied der Gesellschaft auszufüllen. Das Ziel des Privatunterrichts ist noch höher gesteckt. Hier soll nicht nur das musikalische Wahrnehmungsvermögen weiter

entwickelt werden, als es der Schule möglich ist. Durch die eindringliche fachliche Unterweisung soll eine höhere Stufe des wissenden Laientums herangebildet werden: der Liebhaber oder, wie man auch zu sagen pflegt, der Dilettant. Die Erziehung des Liebhabers aber ist eine Angelegenheit von mindestens der nämlichen Wichtigkeit, wie die Erziehung des Musikers selbst. Von dem Grade seines musikalischen Verständnisses, von seiner Auffassung der Kunst und von seiner Urteilskraft hängt zum großen Teil die Gestaltung unserer öffentlichen Musikverhältnisse ab. Vermöge seiner gesellschaftlichen Stellung hat er gegenwärtig die ausübende Gewalt in Händen. Soweit eine parlamentarische Kontrolle, gleichviel ob in staatlichen oder städtischen Körperschaften, überhaupt einen Sinn haben soll, kommt es, da Musiker kaum auf Sitz und Stimme im Parlament rechnen dürfen, auf die Einsicht des Liebhabers an. Er ist der Führer, der Repräsentant der Gesellschaft für den Musiker, er gibt dem Künstler die Mittel zur Begründung und Erhaltung seines wirtschaftlichen Daseins und damit auch der Musik die Möglichkeit, nach außen in Erscheinung zu treten. Die Aufgabe, die dem Privatlehrer mit der Heranbildung des Liebhabers zufällt, ist demnach eine der wichtigsten nicht nur in pädagogischer Beziehung, sondern auch im Hinblick auf die Weiterentwicklung der Kunst.

Dem Lehrer, der sich der Verantwortlichkeit seines Berufes, der Tragweite der gestellten Aufgabe bewußt ist, wird heutzutage sein Wirken vielfach erschwert, wenn nicht im Hinblick auf das bezeichnete Ziel unmöglich gemacht. So stark das Interesse für Musikunterricht äußerlich ist, so lebhaft Eltern und Erzieher im allgemeinen musikalische Unterweisung ihrer Kinder wünschen, so sicher sind die Motive dieser Interessen und Wünsche oft nicht der Überzeugung von der Notwendigkeit musikalischer Bildung entsprungen. Häufig sind sie nur Kundgebungen eines äußerlich gesellschaftlichen Ehrgeizes und Bildungsdünkels oder, in wohlhabenden Kreisen, Forderungen des Herkommens. Man erfüllt sie dem Schein nach, ohne ihnen irgendwelche

Bedeutung beizulegen. In wie hohem Maße dies der Fall ist, ersieht man schon aus der schematischen Einförmigkeit in der Auswahl der Lehrfächer. Außer Gesang kommt gegenwärtig für den Instrumentalunterricht Klavier und Violine in Betracht, dazu in bescheidenem Maße Violoncello. Die Blasinstrumente, unter ihnen namentlich die einst in den Zeiten einer wahrhaftigen Musikpflege von Liebhabern vielgeübten Holzblasinstrumente, fehlen fast ganz. Die Folgen sind leicht einzusehen. Nicht nur verengt sich der Gesichtskreis des musikliebenden Publikums und damit das Interesse an der Mannigfaltigkeit der ausübenden Kunst — auch der Anreiz zur eigenen häuslichen Betätigung wird geringer, weil die belebende Gegensätzlichkeit fehlt. Dieser Verengung des Interessenkreises entspricht es, daß der Lehrer, der darauf dringt, der Beschäftigung mit Musik ernsthafte Bedeutung beizulegen, nicht selten auf offene Gegenwehr stößt. Man gibt ihm zu verstehen, daß ein gründlicher Unterrichtsbetrieb, der seelische Teilnahme beim Schüler weckt, gar nicht genehm sei, weil dadurch möglicherweise der Sinn dieses Schülers von anderen „nützlicheren" Dingen abgelenkt werden könnte. Die Eltern, die Erzieher, denen selbst das Wesen der Musik, ihr unmittelbarer Zusammenhang mit dem Leben niemals klar geworden ist und denen sie nur als zufällig Mode gewordener, an sich unfruchtbarer Zeitvertreib gilt, werden selbstverständlich anders gerichteten Ideen des Musiklehrers wenig oder gar kein Verständnis entgegenbringen. Nur von der Charakterfestigkeit des Lehrers und dem Grad der Bildungsfähigkeit seiner Gegner wird es abhängen, ob ein solches Lehrverhältnis sich als dauernd durchführbar erweist.

Charakterfestigkeit des Lehrers ist daher eine unumgängliche Forderung, denn er zieht angesichts der heutigen Lebensanschauungen recht eigentlich als Apostel der Kunst unter die Heiden. Die Arbeit, die er in der Stille des privaten Unterrichtszimmers verrichtet, legt den Grund zur Stellung der Musik im öffentlichen Leben. Von ihr hängt nicht nur das persönliche Schicksal des schaffenden Musikers

ab — sie kann entscheiden über Entstehen und Nichtentstehen von Werken höchster Kunst. Unbeaufsichtigt vollbringt der Lehrer diese Arbeit, nur seinen pädagogischen Fähigkeiten und seinem Verantwortlichkeitsgefühl überlassen. Welche Sicherheiten hat die Allgemeinheit sich dafür geschaffen, daß Leute, denen solche Aufgaben übertragen werden, ihnen wenigstens bis zu dem Maße gewachsen sind, das festzustellen möglich ist?

Man sträubt sich, es zu glauben, aber die Antwort lautet: gar keine Sicherheiten, nicht die schwächsten Spuren davon. Der Musiklehrerberuf, dem Aufgaben von höchster erzieherischer Bedeutung, von kaum ausreichend zu würdigender Tragweite für den einzelnen wie für die Gesellschaft anvertraut sind und der, an dem Betrag der durch ihn umgesetzten Werte gemessen, auch einen volkswirtschaftlichen Faktor von beträchtlicher Bedeutung darstellt, dieser Beruf ist — vogelfrei. Jeder, den die Lust dazu anwandelt, kann ihn ergreifen, und in der Tat ergreift ihn auch jeder. Die Verrottung auf diesem Gebiet im einzelnen zu schildern, würde eine besondere Schrift in Anspruch nehmen, und diese Schrift würde einen guten Teil der Gründe aufdecken, die uns den Zustand unseres heutigen öffentlichen Musiklebens begreifen lassen. Nicht nur Musiker der geringsten Grade, bar jedes Lehrtalents, kaum fähig, das selbst zu leisten, was der Schüler auf der Elementarstufe lernen soll, sogar Nichtmusiker, Leute jedes Zeichens und Berufes, gescheiterte Existenzen aller Art können Musiklehrer werden, werden es, und geschähe es nur, indem sie ein Konservatorium gründen, unverantwortliche und unzureichende Lehrkräfte mieten und sich selbst die Leitung zusprechen. Es wäre zwecklos, hier Beispiele anzuführen, sie sind schon oft genug öffentlich erwähnt worden, ohne daß sich bis jetzt ein Mittel gefunden hätte, hier durchgreifende Besserung zu schaffen. Man kann nicht dagegen einwenden, daß es dem zahlenden Publikum überlassen werden muß, sich selbst nach eigenem Ermessen das Vertrauenerweckende auszuwählen, denn gerade auf diesem Gebiete fehlt dem Abnehmer

in den meisten Fällen die Fähigkeit zu sachlicher Prüfung des Gebotenen.

Es ist schon mehrfach versucht worden, diesen Zustand der Willkür zu beseitigen und der Freibeuterei im Musiklehrerberuf Grenzen zu ziehen. Das nächstliegende Mittel war die Selbsthilfe solcher Lehrer, die sich den Ansprüchen ihres Berufes gewachsen fühlten. Sie schlossen sich zu Verbänden zusammen, um durch die Macht dieser Verbände gegen Unberufene einzuschreiten. Aber es zeigte sich bald, daß die Meinungen über die zu ergreifenden Maßnahmen auseinandergingen. Das Ergebnis war, daß über die Verschiedenheiten der Ansichten im einzelnen das gemeinsame Ziel, wenn nicht gerade aus den Augen verloren, so doch in den Hintergrund der sich immer mehr vereinzelnden Bestrebungen gerückt wurde. Die beiden Hauptursachen der Spaltung lagen darin, daß eine Gruppe für den Musiklehrenden außer den Fachkenntnissen den Nachweis einer an sich recht bescheidenen wissenschaftlichen Schulbildung forderte, wie sie selbst in verhältnismäßig anspruchslosen Berufen ohne weiteres als notwendig erachtet wird. Die nämliche Gruppe wollte außerdem, um der Willkür in der Zusammensetzung der Lehrerschaft wenigstens eine Schranke zu ziehen, die Ausübung des musikalischen Lehramts durch einen Akt des Gesetzgebers geregelt wissen: durch Ableistung einer staatlichen Prüfung. Es ergibt sich ohne weiteres, daß damit auch dem Weiterwuchern von Konservatorien durch Konzessionszwang Einhalt geboten werden würde.

Die Aufstellung beider Forderungen ist eine so natürliche Folge des bisherigen Zustandes, daß man einen gegen sie gerichteten Widerspruch nur von der Seite derer erwarten sollte, die von solchen Sicherheitsmaßnahmen in der bisherigen Unbekümmertheit ihres Treibens irgendwie schädigend betroffen werden. Seltsamerweise aber kam der Widerspruch vornehmlich aus den Kreisen, denen eine solche Regelung als Maßnahmen zum Schutze des Standes hätte begrüßenswert erscheinen müssen: den Kreisen der Künstler

und günstig gestellten Lehrer. Das Verdächtige an beiden Forderungen war ihnen die Anrufung der **staatlichen** Hilfe. Da der Staat ihnen als gleichbedeutend mit dem Begriff der Knechtung, die Kunst aber in der Erinnerung holder Kindheitsträume als irgendwie mit Freiheit verbunden erschien, so meinten sie, der Nachweis einer bestimmten wissenschaftlichen Bildung und die Ableistung einer staatlichen Prüfung bedeute die Vernichtung der Freiheit der Kunst. Sie wiesen darauf hin, daß viele große Musiker gute Lehrer gewesen seien, ohne das Berechtigungszeugnis zum einjährig-freiwilligen Heeresdienst zu haben — was niemand bestritten hatte. Sie wandten ein, daß weder der Besitz dieses Schulzeugnisses noch die einwandfrei abgelegte Prüfung die ideale Erfüllung aller an den Musiklehrer zu stellenden Ansprüche gewährleiste — was niemand behauptet hatte.

Beide Einwände sind bezeichnend für die geistige Beschaffenheit unserer Musikerschaft, für ihre Unreife in der Behandlung der eigenen **Standesfragen**, für ihre Unfähigkeit, diese Standesfragen im Zusammenhang mit der Entwicklung des allgemeinen öffentlichen Lebens zu beurteilen. Es würde niemandem von ihnen einfallen zu behaupten, daß eine außergewöhnliche medizinische Begabung nicht auch ohne Ableistung der vorschriftsmäßigen Examina unter besonderen Umständen Hervorragendes leisten könne, und niemand von ihnen würde einen Arzt deswegen für unfehlbar halten, weil er diese Prüfungen gut bestanden hat — indessen wünschen doch alle, ein Mittel in Händen zu haben, um als nicht Sachverständige den fachlich gebildeten Mediziner vom Kurpfuscher unterscheiden zu können. Dieses Mittel — kein Allheilmittel, keines, das jeden Zweifel beseitigt und jede ungünstige Erfahrung ausschließt — ist die staatliche Anerkennung. Mehr als diese soll und kann auch die staatliche Musiklehrerprüfung nicht erreichen. Dieses wenige jedoch kann und muß sie: dem zu selbständigem Urteil nicht befähigten Publikum eine **Sicherheit** dafür bieten, daß der Lehrer ein gewisses Maß fachlicher Kenntnisse und Erfahrungen vor Urteilsfähigen nachgewiesen

hat. Daß auch ein bescheidenes Maß bürgerlicher Schulbildung gefordert wird, müßte den Musikern selbst, wenn sie ihr Ansehen recht zu wahren wissen, notwendig erscheinen. Rücksicht auf die Schwierigkeiten, die sich in irgendeinem Einzelfall unverschuldeterweise bemerkbar machen, dürfen gegenüber Angelegenheiten von so grundsätzlicher Allgemeinbedeutung nicht ins Gewicht fallen. Erst *jenseits* solcher Voraussetzungen beginnt die Freiheit der Kunst, die unsere begriffsverwirrten Musiker in der Rechtlosigkeit und bürgerlichen Wurzellosigkeit eines Erwerbszweiges zu finden meinen. Ein Erwerbszweig aber ist der Musiklehrerberuf, soweit die Geeignetheit dafür durch äußerlich erkennbare Grenzen festgestellt werden kann. Darüber hinaus beginnt dann die Betätigung der individuellen Fähigkeiten, liegt das Reich der Persönlichkeit.

Es ist von besorgten Prüfungsgegnern darauf hingewiesen worden, daß es grundsätzlich nicht gutzuheißen sei, den Staat mit dem Schrei nach Polizei um Hilfe anzugehen. Hat sich, so wird eingewendet, der Staat entgegen seiner ursprünglichen Zurückhaltung der Beaufsichtigung des Musiklehrerwesens angenommen, hat die Behörde erst einmal Blut geleckt, so muß der Musiker auch weitere Einengungen seiner Handlungsfreiheit befürchten. Und wer kann vorher sagen, ob die Art der staatlichen Prüfungseinrichtungen tatsächlich geeignet sein wird, bestehende Schäden zu beseitigen oder gar unbemerkt gebliebenes Gutes der bisherigen Zustände vor Zerstörung zu schützen? Nach welchen *Grundsätzen* wird der Staat die Prüfung anordnen, nach welchen Gesichtspunkten wird er die Examinatoren auswählen? Glaubt man, daß sich der Staat, wenn sich seine Handhabung der ihm jetzt sozusagen freiwillig übertragenen Macht als der Erreichung des angestrebten Ziels nicht förderlich erweist, die Zügel gutwillig wieder aus den Händen nehmen lassen wird? Sind wir nicht Toren, daß wir die Unterwerfung unter einen Zwang anstreben, dem andere sich, soweit sie ihm unterstellt sind, nach Möglichkeit zu entziehen trachten?

Solche Einwände wären vielleicht erwägenswert, wenn die Musiker die Fähigkeit und Kraft bewiesen hätten, das, was jetzt dem Staate zugemutet wird, aus eigenem zu schaffen. Da dies nicht der Fall ist und auch keine Aussicht besteht, daß es in absehbarer Zeit der Fall sein wird, kann die Hilfe des Staates selbst dann nicht entbehrt werden, wenn man sie nur als notwendiges Übel ansieht. Aber ist sie dies einer solchen Angelegenheit gegenüber wirklich? Man müßte, um solche Auffassung zu rechtfertigen, folgerichtig der Ansicht huldigen, daß der Staat überhaupt nur ein notwendiges Übel sei. Diese Ansicht würde zu einer grundsätzlichen Verneinung unserer gesamten Gesellschaftsordnung führen. Wer sich dazu entschließt, mit dem ist hier nicht weiter zu rechten. Wer aber im Staate — und sei es auch nur der Idee nach — den in gemeinschaftlicher Beteiligung aller Staatsangehörigen erschaffenen gesetzgewordenen Ausdruck unserer Gesellschaftsverfassung, die in tätiger Kraft sich darstellende lebendige Gestaltung unserer nationalen Kultur erblickt, wird in der Übertragung des Aufsichtsrechts innerhalb einer vor der Entfaltung individueller Fähigkeiten liegenden Zone keine Beeinträchtigung der persönlichen Freiheit, nur eine allgemeine Sicherheitsmaßnahme erblicken. Gewiß besteht die Möglichkeit einer nicht unanfechtbaren Handhabung des Prüfungswesens. Hier aber bietet sich den Musikern die Gelegenheit zum Eingreifen, sofern es ihnen gelingt, sich organisatorisch zu einer Gesamtheit mit einer leitenden Gesamtvertretung zusammenzuschließen. Einer solchen Vertretung gegenüber wird sich der Staat, der ja kein wildes, böses Tier, sondern auch nur eine Gesamtvertretung, nämlich die unsrer aller ist, nicht widerspenstig erweisen. Die Frage der Einflußnahme durch die Musikerschaft ist also im Grunde nur eine Frage der Selbsterziehung eben dieser Musikerschaft, eine Frage ihrer Organisationsfähigkeit. Andererseits ist nicht zu übersehen, daß die staatliche Anerkennung auch die gesellschaftliche Stellung des Lehrers stärkt. Sie wird ihm in vielen Fällen, wo der urteilsunfähige Auftraggeber sich

bisher den Anordnungen des Lehrers widersetzte, helfen, solchen Widerstand zu bezwingen. Das Beste, Wichtigste freilich muß auch hier die Persönlichkeit leisten. Mit der Prüfung allein ist noch nicht viel gewonnen, nur eine noch recht weit gezogene Eindämmung nach unten, die den ärgsten Schlamm und Schmutz von dem Musiklehrerstand fernhalten soll. Wo und wie die Ziele zu suchen sind, wurde vorher angedeutet. Sie kann der Staat nicht zeigen, ihre Erreichung kann kein Gesetzgeber gewährleisten — das ginge über sein Vermögen und gleichzeitig über die wünschenswerten Grenzen seines Einflußbereiches. Hier muß der Stand selbst weiterarbeiten, durch jedes einzelne Mitglied wie durch ihre Gesamtzahl im Zusammenschluß genossenschaftlicher Verbände, deren eigentlichste und wichtigste Arbeit: Erziehung ihrer Mitglieder zum Bewußtsein des Standesideales erst hier beginnt. Der Staat soll nur die Grundlagen geben und sie kraft seiner ausübenden Gewalt sauber erhalten. Dieses aber müssen wir fordern, nicht dem einen Stande zuliebe, sondern der Gesellschaft wegen, die eben diesen Staat bildet, und deren Entwicklung eng mit der Gewährleistung reinlicher Standesbeschaffenheit verknüpft ist.

Schule und Privatunterricht sind die Mittel zur Erziehung des einstigen Hörers, des Liebhabers, der als Glied der Gesellschaft schöpferischen Anteil hat an der Bildung der musikalischen Form. Beiden gegenüber erwies sich die Fürsorge des Staates als gegenwärtig noch nicht ausreichend: in der Schule fehlt die grundsätzliche Anerkennung der erziehlichen Bedeutung der Musik, dem Privatunterrichte mangelt es an der wünschenswerten Beaufsichtigung des Lehrwesens. Bei beiden vermißt man das bewußte Erfassen des Aufgabenkerns: die Pflicht zur Heranbildung einer zu produktiver Mitarbeit an den Formen der Kunst und somit an den Formen unseres Daseins überhaupt befähigten Gesellschaft. Bei beiden ist die Musik dem Wesen nach noch nichts anderes, als ein hübscher und gelegentlich zu unterstützender Zeitvertreib, dem man sich je nach Lust und Laune hingeben mag oder nicht. Die Er-

gebnisse einer solchen Erziehung der Gesellschaft können nicht ermutigend sein. Unsere staatlichen Erziehungsmaßnahmen sind heut noch weit davon entfernt, der Gesellschaft die Grundlagen zu geben, deren sie zur Entfaltung ihrer schöpferischen Kraft bedarf. So lange aber diese fehlt oder sich nur unzureichend betätigen kann, solange in Schule und Haus keine Gesellschaft, nur ein Publikum, erzogen und mit musikalischer Bildung getüncht wird, solange werden wir nach der großen Kunst unserer Zeit vergebens ausspähen. Wenn wir an unsern Musikern Kritik üben, dürfen wir nicht vergessen, die nämliche Kritik zu üben an der Gesellschaft, mit der sie Hand in Hand schaffen müssen, an der Erziehung dieser Gesellschaft durch Schule und Haus, an der Methode dieser Erziehung, an dem für ihre Beaufsichtigung verantwortlichen Staat.

Die Forderung eines allgemein wissenschaftlichen Bildungsnachweises und eines staatlichen Befähigungszeugnisses für den Musiklehrer gehört zu denen, deren Erfüllung uns eine hoffentlich nahe Zukunft bringen wird. In Verbindung mit der weiterschreitenden Neugestaltung des Schulmusikunterrichts gibt sie den staatlichen Unterbau für die musikalische Erziehung der Gesellschaft. Daß der Staat sein Verhältnis zur Musik von der Regelung der Erziehungsfragen aus entwickelt, deutet auf eine am richtigen Punkt einsetzende Bewegung und läßt auf einen erfolgreichen Ausbau der bis jetzt nur tastend gewonnenen Erkenntnisse hoffen. Zu diesem Ausbau aber gehört es auch, daß der Staat seine Tätigkeit nicht auf die Leitung der Erziehung beschränkt. Vielmehr muß er allmählich alle Gebiete des Musiklebens als Äußerungen gesellschaftlichen Gestaltungswillens erkennen und ihnen durch die Aufnahme in die Verfassung des Staatslebens ihre feste soziale Verankerung geben. Der Regelung des Erziehungswesens folgen die Fragen der Eingliederung unseres Theater- und Konzertwesens in die kulturelle Lebensform der Allgemein-

heit, als die der Staat uns gelten soll — als die er uns aber nur dann wahrhaft gelten kann, wenn ihm solche Eingliederung gelingt. Dem heutigen Staate ist sie fremd. Zwar gewährt er in einzelnen Bundesstaaten mehr oder weniger erhebliche Beihilfen zum Unterhalt der aus der fürstlichen Privatschatulle wirtschaftlich gestützten Hoftheater. Aber mehr als das Recht zu zahlen hat er sich bis jetzt nirgends zu sichern vermocht. Die Möglichkeit einer parlamentarischen Kontrolle und Kritik — die keineswegs als unbedingt erstrebenswert bezeichnet werden soll, wohl aber zunächst den Ausdruck der staatlichen Aufsichtsbefugnis bilden müßte — schwebt noch in weiter Ferne. Sie wäre auch unter den jetzigen Verhältnissen nicht zu beanspruchen. Aus dem Bewußtsein der Verpflichtung hat der Staat sich noch nie um die Bühne gekümmert, und sein nebenher geleisteter Beitrag ist zu spärlich, um das Verlangen nach Ausübung des Kontrollrechts zu rechtfertigen. Hat er sich doch bisher überhaupt noch nicht bewogen gefühlt, das dem Theater an öffentlicher Bedeutsamkeit zum mindesten gleichkommende, dabei ausschließlich der privaten Willkür überlassene Gebiet des Konzertwesens in den Kreis seiner Betrachtungen zu ziehen, von ihm als einer Tatsache des öffentlichen Lebens auch nur Kenntnis zu nehmen. Er steht demnach den Erscheinungen des Musiklebens völlig wesensfremd gegenüber. Der Streit um das Aufsichtsrecht wäre somit für die Kunst auch dann unwesentlich, wenn der Staat erheblich beträchtlichere Beiträge leistete als gegenwärtig. Die Forderung einer Eingliederung unseres Musiklebens in die Form unseres staatlichen Daseins wird nicht durch eine der Kunst als Almosen hingeworfene Subventionsbewilligung erfüllt. Sie kann nur eingelöst werden durch uneingeschränkte Anerkennung der Bedeutung der Musik innerhalb des Staatsorganismus. Ob der Fürst oder der Fiskus zahlen, wäre gleichgültig. Entscheidend ist die Frage, ob die wirtschaftliche Grundlage der Formen unseres Musiklebens ihrer gesellschaftlichen Bedeutung für die Gegenwart entspricht. Sind sie, wie sie sich jetzt zeigen, wahrhafte

Kundgebung eines lebendigen Gesellschaftswillens, der sich dem Musiker als tätiger Mitschöpfer bietet?

Von allen uns überkommenen Erbstücken vergangener Zeiten sind nach dem Verfall des Kirchenregiments und der Auflösung der Adelsherrschaft die Hoftheater die ältesten Denkmäler vergangener Gesellschaftsformen. Sie entstammen ausnahmslos der Zeit des Absolutismus, einer Geschichtsperiode, in der es das Vorrecht der Fürsten war, Sachwalter der Kunst zu sein, ihr die wirtschaftlichen Daseinsbedingungen zu schaffen und dafür ihre Huldigungen an der Spitze des Hofstaates entgegenzunehmen. Die Theaterbauten waren Werke des Alleinherrschers, Geschenke an seine Residenz, bestimmt, durch deren Schmückung ihn selbst zu verherrlichen. Die Darsteller waren seine Diener. Die Autoren, deren Auswahl ihm oder seinem dafür bestimmten Intendanten oblag, mußten in ihren Werken seinem persönlichen Geschmack entsprechen. Von seinem Beifall hing alles ab. Ein Publikum gab es nicht. Die Zulassung zum Besuch war von dem einen leitenden Willen abhängig, die Vorstellung außer für den Fürsten in erster Linie für den Hofstaat oder für Gäste bestimmt. Andere Besucher wurden nur als Füllsel geduldet. Die Nichtachtung ihnen gegenüber kam dadurch drastisch zum Ausdruck, daß sie, wie in Berlin zur Zeit Friedrichs des Großen, kein Eintrittsgeld zu bezahlen brauchten: ein Fall, in dem der Absolutismus das Ideal der Demokratie erfüllte, allerdings in einem ganz anderen Sinne und unter wesentlich anders gearteten Gesichtspunkten. Im Grunde hatten diese Darbietungen für das Bürgerpublikum, die Schaulustigen ausgenommen, kein Interesse. Sie fanden, soweit die Oper in Betracht kam, in landesfremden Sprachen statt, waren also nur der sprachkundigen Aristokratie verständlich. Von ihren und von des Fürsten geistigen Ansprüchen hing die geistige Höhe des Gebotenen ab. Das Hoftheater in der Gesamtheit seiner Erscheinung war ein Mittel der Reprä-

sentation und der Unterhaltung, für beide Zwecke eines der wichtigsten und wertvollsten. Die Kunst, die diesen gesellschaftlichen Vorbedingungen entsprach, trägt wie die Räume, für die sie geschaffen wurde, im wesentlichen ebenfalls unterhaltsame und repräsentative Züge. In besonderen Fällen: in den französischen Opern Glucks, den italienischen Mozarts veredelten sie sich zum Ausdruck höchster aristokratischer Kultur.

Von all diesen Vorbedingungen für das Dasein des Hoftheaters sind heut nur noch spärliche Reste vorhanden. Die Zeit des Absolutismus ist versunken. Der Fürst hat wohl die Möglichkeit, persönliche Liebe zur Kunst zu bekunden, aber nur als Privatmann. Die Existenz des Theaters ist davon nicht abhängig. Sie wird allerdings zum größten Teil noch aus der Privatschatulle des Regierenden bestritten, aber doch nur der Form nach, und sogar diese hat sich nicht ganz rein erhalten, denn der Staat leistet bereits Zuschüsse. Die aus früheren Zeiten stammenden Bauten sind zwar fürstlicher Besitz, aber soweit sie erhalten oder durch neue ersetzt werden müssen, leistet der Fiskus, unter Umständen auch noch die Stadt, in der sie errichtet werden, beträchtliche Beisteuer. Die Aufführungen finden seit langem in der Landessprache statt, das Bürgerpublikum ist nicht mehr geduldetes Füllsel. Es hat mit dem Recht zu zahlen auch das Recht der Meinungsabgabe erwirkt, und gegen diese kann sich auch der feste Geschmackswille des Fürsten nicht dauernd behaupten. Er kann wohl noch hemmen und unterdrücken, und auch das nur auf verhältnismäßig kurze Zeit. Die Möglichkeit aber, etwas zwangsweise dauernd zur Geltung zu bringen, ist dahin. Auch der einstige Unterhaltungszweck der Theaterkunst ist mit der Zeit vertieft worden. Wenn er auch, als zum Wesen des Theaters gehörend, immer noch einen wichtigen Einfluß übt, so herrscht er doch nicht mehr ausschließlich, sondern in Vereinigung mit der höher gefaßten Bedeutung des Theaters als Stätte geistiger Erhebung. Selbst die repräsentative Bedeutung der Hoftheater, die einst als lebendiger

Ausdruck der Wirklichkeit einen künstlerisch wichtigen Faktor darstellte, besteht heut nur noch dem Schein nach. Da das Theater dem alleinigen Willensbereich des Fürsten entrückt ist, repräsentiert es ihn und seinen Hof nicht mehr. Es kann wohl äußerlich zu Repräsentationszwecken benutzt werden und dann eine Macht vortäuschen, die seit langem aufgehört hat zu existieren. Repräsentieren aber wird das Theater auch den Fürsten in Wahrheit nur noch insofern, als sein Wille in dem der Allgemeinheit aufgegangen, als er selbst zum Gliede der Gesellschaft geworden ist.

Im Hinblick auf alle diese Punkte hat das Hoftheater sich dem Laufe der Zeiten entsprechend gewandelt, aber doch nur gezwungenermaßen, dem Druck der Notwendigkeit gehorchend und an ererbten Eigentümlichkeiten mit Zähigkeit bis zum äußersten festhaltend. So ist es in den Grundsätzen seiner Verfassung stets Hüter der alten, überlebten Gesellschaftsordnung geblieben. Das Festhalten an dieser Bestimmung wurde dadurch erleichtert, daß es mit der alten Herrschaft ging und von ihr als wertvoller Machtausdruck auch dann noch unterstützt wurde, als ein kunstsachlicher Grund zu solcher Unterstützung nicht mehr vorlag. Die äußere Kundgebung der Erbmacht war das Festhalten an dem Recht der Intendanten-Ernennung und die grundsätzliche Wahl dieses Intendanten nicht aus dem Kreise beruflich gebildeter, durch Begabung und Leistungsproben ausgezeichneter Fachmänner, sondern aus dem Zirkel der Hofgesellschaft. So haben wir heut noch in Deutschland an der Spitze fast aller Hoftheater Männer, deren Verhältnis zur Kunst sich erst aus der äußeren Notwendigkeit des täglichen Umgangs mit ihr entwickelt hat. Aufrichtigkeit und guter Wille dieser Intendanten sind nicht zu bezweifeln, ihre Einsichtskraft aber ist meist der gestellten Aufgabe nicht annähernd gewachsen. Die Besten unter ihnen haben es nur dank diplomatischer Geschicklichkeit und kluger persönlicher Zurückhaltung erreicht, daß die ihnen anvertrauten Institute ihr Ansehen bewahren konnten. Trotzdem sind die Schauspiel-Hofbühnen Deutschlands durch die Privattheater, wo

diese sich, wie in Berlin, ungestört entfalten konnten, überall zurückgedrängt worden. Nur die Opernbühnen behaupten noch ihren Platz, weil er ihnen von anderer Seite aus Mangel an Geldmitteln nicht streitig gemacht werden kann.

So ist die Leitung unserer größten, dank der vorhandenen Mittel zu den höchsten Leistungen befähigten Institute einer längst hinfällig gewordenen Überlieferung zulieb Dilettanten anvertraut. Von außer her ist deren Stellung unangreifbar. In ihrer anbefohlenen Eigenschaft als Kunstapostel können sie sich dem Publikum und der Kritik so lange vorführen, bis sie von beiden in der Tat ernst genommen werden. Ein solcher Übelstand bedeutet nicht die einzige Schädigung, die aus der Beibehaltung der alten Hoftheatereinrichtungen erwächst. Diesen Bühnenleitern fehlt nicht nur das selbstschöpferische Vermögen, der Blick für den Entwicklungsgang der Kunst, die Fähigkeit, frische, lebenskräftige Regungen von müßiger Spekulation zu unterscheiden. Durch ihre Stellung innerhalb des Hofstaates sind sie auch in hohem Maße Einflüssen aus den Kreisen einer Gesellschaft unterworfen, die längst aufgehört hat, lebendiger Gesellschaftsausdruck zu sein. Es bedarf kaum der Feststellung, daß solche Einflüsse in den seltensten Fällen die Förderung der Kunst erstreben, dagegen meist eine schwere Hemmung bewirken. Dieses Recht zu hemmen, das einzige, das von allen Rechten früherer Zeiten den Machthabern der Hoftheater geblieben ist, wird in der Tat heutigen Tages noch mit allen Kräften geübt und lastet schwer auf unserm Musikleben. Es kommt hier nicht darauf an abzuwägen, ob vielleicht da oder dort dank einer zufällig günstigen Gestaltung der Verhältnisse etwas freiere Zustände zu finden sind, ebensowenig wie mit der hier gegebenen Charakteristik des Sachverhalts gegen einzelne Persönlichkeiten der Vorwurf der vorsätzlichen Kunstfeindlichkeit erhoben werden soll. Wir haben vielmehr mit dem guten, mit dem besten Willen aller Beteiligten zu rechnen und nur die Bedingungen zu betrachten, auf denen ihr Wirken ruht. Die Ursache der

Mängel liegt nicht an dieser oder jener Persönlichkeit, sondern im System. Das hat das Ergebnis des an süddeutschen Hofbühnen, auch in Dresden unternommenen Versuches gezeigt, die musikalische Oberleitung einem Generalmusikdirektor zu übergeben und den Intendanten bei der Führung der Oper im wesentlichen auf repräsentative Tätigkeit zu beschränken. Abgesehen davon, daß diese Scheidung der Machtbereiche sich in Wirklichkeit, namentlich wichtigen Fragen gegenüber nicht durchführen läßt und auch der Generalmusikdirektor stets der Untergebene des in letzter Linie verantwortlichen Intendanten bleibt, haben die Gebundenheiten, die im Wesen des Hoftheaters liegen, sich nur in Ausnahmefällen überwinden lassen, in der Hauptsache ihre einschränkende Macht immer wieder geltend gemacht.

Welcher Gesellschaftsordnung geben die Hoftheater in ihrer heutigen Verfassung Ausdruck? Man muß antworten: gar keiner. Sie sind nicht mehr die rein erhaltene Spiegelung des Absolutismus, dem sie ihr Dasein verdanken. Sie sind ebensowenig Ausdruck des verfassungsmäßig geordneten Gemeinwesens, denn die Mitwirkung der Öffentlichkeit macht sich nur auf Umwegen geltend und ist gesetzlich nicht vorgesehen. Sie sind ein durch langsame, der Entwicklung unseres staatlichen Denkens um Jahrzehnte nachrückende Schiebungen entstandener, höchst kläglicher Ausgleich zwischen gestern und vorgestern, vom Heute wissen sie noch gar nichts. Als gesellschaftliche Form sind sie lebensunfähig und in ihrer Wirkung unfruchtbar. Wir klagen über den Rückgang unserer Bühnenproduktion auf dem Gebiete der Oper. Sind es die Musiker, die ihn verschuldet haben? Wo ist die Gesellschaft, ohne deren Mitwirkung der Musiker machtlos ist, welche Voraussetzung zur Bildung der Form bietet sie ihm? Sie zwingt ihn in ein Theater, das der Gesellschaftsausdruck weder früherer noch jetziger Zeiten ist. Dieses Theater bietet dem wahrhaft schöpferischen Künstler in keiner Beziehung produktiv wirkende Anregung. Im Gegenteil: es verlangt von ihm die Beugung unter eine inhaltlose Gesellschafts-

formel, die nur der gedankenträgen Mittelmäßigkeit freien Spielraum läßt und sie züchtet. Hätten wir in Deutschland nicht mehr als ein Hoftheater, so wäre es, und verfügte es über die üppigsten Mittel, bald aus dem Kreise der Kunstinstitute ausgeschaltet. Aber wir haben Hoftheater, wohin wir blicken. Gerade auf dem Gebiete der Oper halten ihre Machthaber heute fast die ganze Gewalt in den Händen.

Man wende nicht ein, daß das wahrhafte Genie unbeschadet solcher Hemmungen sich freie Bahn schaffe, und daß doch Wagner entgegen dem Widerstande aller deutschen Hoftheater sich durchgesetzt und seine einstigen Gegner seinem Willen unterworfen habe. Dieser Einwand ist geschichtlich und ästhetisch falsch. Wagners Anfangszeit war der unsrigen durchaus unähnlich, sie stand noch unter dem Banne des Absolutismus. Die deutsche romantische Oper, an die er zunächst anzuknüpfen suchte, war recht eigentlich das Kind der durch die Freiheitskriege entfesselten geistigen Bewegung. Ihr Hinwelken, ihre Versimpelung zur philiströs behaglichen Trinklied- und Gruselromantik erklärt sich nicht aus dem Mangel an Talenten, sondern — der Abstieg Heinrich Marschners bezeugt dies — aus der geistigen Lähmung durch die politische und gesellschaftliche Reaktion. Wagner erkannte, daß sich für seine Kunst hier kein Entwicklungsfeld bot. Dafür fand er den als Gesellschaftsausdruck höchst lebendigen — heute zur Mumie erstarrten — Organismus der großen Oper. Erst von diesem Unterbau aus gelang es ihm, nun kritisch schöpferisch weiterdringend die seinem Wesen entsprechende Form zu gestalten. Wie tief die gegebene gesellschaftliche Form auf den Musiker wirkt, bezeugen neben Wagner Erscheinungen wie Auber und Rossini, Persönlichkeiten, die, entgegen ihrer dem Buffonen zuneigenden Natur, einzig durch die mitreißende schöpferische Kraft der Gesellschaft zu Ausnahmewerken wie „Stumme" und „Tell" gedrängt wurden.

Eine solche schöpferische Kraft muß der gesellschaftlichen Form innewohnen, wenn der Genius Boden finden und eine Kunst großen Stils entstehen soll. Das, was wir heut

unter Bezugnehme auf unsere Hoftheater „Oper" nennen, ist unfähig zu zeugen und zu empfangen. Die Mittel, künstlerische wie wirtschaftliche, wären mehr als ausreichend, aber die unlebendige Form erstickt ihre Wirkung. Wie gewinnen wir die neue Form?

Der Grundfehler der bisherigen Form war ihre gesellschaftliche Unwahrhaftigkeit. So müssen wir, um die neue Form zu finden, eine Grundlage schaffen, die wahrhaftiger Gesellschaftsausdruck ist: indem wir das Hoftheater des Absolutismus in das der Konstitution verwandeln, das alleinige Bestimmungsrecht des Fürsten zwischen Fürst und Volk teilen, nicht durch indirekte Mitwirkung des Volkes, sondern durch seine Anteilnahme an der gesetzgeberischen Gewalt. Auf welchem Wege aber? Der Gedanke liegt nahe, im Hinblick auf die lokale Bedeutung der Theater die Vertretung der Allgemeininteressen den Städten zu übertragen. Aber eine direkte Hinzuziehung der Städte dürfte sich nicht nur aus rechtlichen, sondern mehr noch aus sachlichen Gründen als unzweckmäßig erweisen. Wir haben in Deutschland ein Beispiel für die Umwandlung eines Hoftheaters in eine städtische Bühne: Mannheim, das einst Hauptstadt des Kurfürsten von der Pfalz war und späterhin, als es aufhörte, Residenz zu sein, sein altehrwürdiges Hof- und Residenztheater unter städtische Fürsorge stellte. Hier war der rechtliche Übergang durch die äußeren Verhältnisse bedingt. In den meisten Fällen aber handelt es sich um die Übernahme des Theaters einer noch bestehenden Residenz. Hier ist nicht die Stadt, sondern der Staat der berufene Nachfolger des Fürsten — der Staat, der schon jetzt einen Teil der Lasten trägt und der als Gesetzgeber Fürst und Volk in sich vereinigt. Der Staat ernennt den ihm verantwortlichen Leiter aus dafür in Betracht kommenden Kreisen der Fachleute. Keinerlei gesellschaftliche Verpflichtung ist diesem Intendanten auferlegt. Fordert der Staat Repräsentation, so ist dies Repräsentation des Staates, nicht des Fürsten und seines Hofhaltes. Eine solche Repräsentation wollen wir wünschen und erhoffen. Sie wird keine Vortäuschung

vergangener Zustände sein, sondern wird das Gesellschaftswesen der Gegenwart offenbaren. Sie wird es offenbaren an der Neubildung der inneren Organisation der heutigen Hoftheater, denn die staatliche Grundlage ermöglicht einen später zu erörternden völlig veränderten Verfassungsaufbau. Sie wird es offenbaren an der äußeren Gestaltung unseres Theaterwesens. Zur Mitarbeit an dieser werden sich alle schöpferischen Kräfte des Volkes freiwillig einfinden, die jetzt teilnahmslos beiseite stehen und in unserer heutigen Oper mit Recht nichts finden, was der tieferen Teilnahme ernsthafter Geister würdig wäre. So wird auf diesem Gebiete die Vorbedingung geschaffen werden für das Ineinanderwirken von schöpferischem Musiker und schöpferischer Gesellschaft. Einzig auf dem Unterbau der Wahrhaftigkeit kann die Gesellschaft als solche sich künstlerisch gestalten, kann sie die ihr verliehenen Kräfte sich frei auswirken lassen, kann ihr der Wert des bisher Geschaffenen in seiner wahren Bedeutung zum Bewußtsein gebracht werden, kann das sich emporringende Neue fruchtbaren Nährboden finden, — kann sich wieder eine große Kunst erheben.

Ist die Organisation der Hoftheater gemäß ihrer in den Hauptzügen durchaus gleichartigen Entwicklung im wesentlichen einheitlich geordnet und leicht zu überblicken, so gibt die Bezeichnung Stadttheater eine Mischung von Begriffen grundverschiedener Art. Der Name gehörte zunächst Einrichtungen der freien Reichsstädte an, die sich ihre Kunststätte selbst schaffen mußten. Er fand dann weitere Verbreitung, als auch andere Städte begannen, sich von der Vormundschaft der Fürsten zu befreien, als Bürger wie Unternehmer Sorge auch für solche Angelegenheiten übernahmen, deren Erledigung bis dahin zu den Obliegenheiten der Fürsten gehört hatte. Der Name Stadttheater bezeichnet demnach zunächst nur den Gegensatz zum Hoftheater. Er schließt keineswegs, auch in den alten Reichsstädten nicht, die Bedeutung eines im vollen Sinne städtischen Unter-

nehmens ein. Zwar war die Stadt in den meisten Fällen — ausgenommen solche, in denen ein Privatunternehmer die Bezeichnung Stadttheater nur als Verlegenheitstitel anwandte — irgendwie am Betrieb beteiligt, sei es als Grund- und Hauseigentümerin, oder indem sie einen Teil der Materialien: Inneneinrichtung, Fundus, Beleuchtung lieferte. Alle diese Einzelheiten waren und sind heute noch überall verschieden. Aber nirgends war das Verhältnis genau entsprechend dem beim Hoftheater durchweg üblichen: daß nämlich der Fürst als Gegenleistung für die Dienstbarkeit des Theaters gegenüber seinen Wünschen und Zwecken auch sämtliche Bau-, Einrichtungs- und Betriebskosten auf sich nahm.

Die wirtschaftliche Seite des Theaterbetriebes, die dem Hoftheater gegenüber kaum in Betracht kam, spricht demnach bei der Betrachtung des Verhältnisses der Städte zum Theater eine wichtige, mehr noch: die ausschlaggebende Rolle. Sie allein hat auch den seitherigen Gang der Entwicklung bestimmt. Beim Fürsten war es der lockende Nachglanz des Absolutismus, der immer wieder dahin wirkte, das Hoftheater in einer der überlieferten wenigstens äußerlich möglichst ähnlichen Verfassung zu erhalten und der so die Entwicklungsbahn sperrte. Bei der Stadt war es die kaufmännische Sorge um die Kosten, die Rücksicht auf den Geldbeutel, die immer wieder hemmen und zögern ließ und die sparsamen Stadtväter in den wunderlichsten Auswegen Rettung suchen ließ. Vielleicht hätte man die Theaterfrage überhaupt nicht auf einen dem Kultus des Nützlichen gewidmeten städtischen Haushaltsplan gesetzt, hätte die dunkle Empfindung, daß öffentliche Kunstpflege Angelegenheit der Öffentlichkeit sei, mit einem Blick auf den Jahresetat scheu im Busen bewahrt. Aber drei gewichtige Gründe sprachen dagegen, namentlich in den Städten, die nicht Residenzen, der Theatersorge also nicht durch den Fürsten enthoben waren. Zunächst der Drang nach städtischer Repräsentation, zu der auch ein Theaterbau nebst einer dort spielenden Truppe gehörte. Dieser Repräsentationsdrang

beruhte nicht etwa nur auf Eitelkeit und Freude des Besitzenden an der Geltendmachung seines Reichtums. Er ergab sich bei freien Städten wie Hamburg, Bremen, Frankfurt oder großen Kaufmannsstädten wie Leipzig aus sehr realpolitischen Erwägungen: aus dem Wunsche und der Notwendigkeit, den Residenzstädten an äußerem Glanze nicht nachzustehen. Damit im Zusammenhang stand der zweite Grund: die nüchterne Erkenntnis, daß ein Theater nicht nur das heimische, sondern auch auswärtiges Publikum anlocke und so mittelbar wieder den Geldumsatz innerhalb der Stadt durch Heranziehung auswärtiger Mittel steigere. Als dritter Grund wirkte das eigene Unterhaltungsbedürfnis. Zieht man diese drei bestimmenden Erwägungen zusammen, so darf man wohl an letzter Stelle noch jene dumpfe Regung eines Pflichtgefühls gegenüber der Kunst erwähnen. Man kann sogar die Möglichkeit offen lassen, daß sie da oder dort, nicht bei allen, aber doch bei einzelnen Stadtvätern eine über die Bedeutung der schönen Redensart hinausreichende bestimmende Bedeutung erlangt haben mag.

Eines freilich stand fest: das Theater verursachte Kosten, die durch Eintrittsgelder nicht zu decken waren. Wenn diese Kosten auch vielleicht durch die mittelbaren Wirkungen des Theaterbetriebes — von den geistigen und sittlichen vorläufig nicht zu sprechen — reichlich wieder eingebracht wurden, so konnte man sie doch aus solchen unwägbaren Eingängen nicht begleichen, sondern mußte in barer Münze zahlen. Und um so mehr mußte gezahlt werden, je äußerlich anspruchsvoller sich das Theater entsprechend dem Ansehen der Stadt entfaltete. Stellte sich noch, wie in den meisten großen Städten während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Notwendigkeit einer getrennten Pflege von Oper und Schauspiel in verschiedenen Häusern heraus, so wuchsen die Kosten zu beängstigender Höhe. Das Theater wurde mit der Zeit so recht zum eigentlichen Sorgen- und Schmerzenskind der städtischen Behörden.

Es ist nicht uninteressant und entbehrt sogar nicht eines gewissen Humors, zu beobachten, wie sich die verschiedenen Stadtverwaltungen zwischen der Forderung nach einem Theater und den unvermeidlichen Kosten mit krampfhaft festgehaltenem Beutel hindurchzuwinden bemüht haben. Auf den einfachsten, nächstliegenden Gedanken kam man nicht oder wagte man nicht zu kommen: daß nämlich das bloße Bestreben, das Theater aus dem Gesichtspunkt des kaufmännischen Betriebes anzusehen, falsch war und zu unhaltbaren Folgerungen führen mußte, daß die Kostenfrage daher für das Stadttheater ebensowenig wie für das Hoftheater eine verfassungbestimmende Bedeutung erlangen dürfe. Die Ansicht von der Kunst als einem Unterhaltungsmittel und insonderheit von dem Theater als einer Vergnügungsstätte saß den Bürgern von der Zeit des Herrentums her, wo der Theaterbesuch ein Vorrecht des Fürsten und der regierenden Stände war, zu tief im Blut, als daß sie das Unrichtige daran sofort hätten erkennen können. Sie glaubten nach bestem Gewissen ihre Pflicht zu erfüllen, wenn sie durch Hergabe des Bodens, durch den Hausbau und je nach den Umständen auch noch durch allerlei sonstige kleinere oder größere Unterstützungen einen Beitrag zum Unterhalt des Theaters steuerten und im übrigen der Entwicklung der Dinge freien Lauf ließen.

Zu diesem Zwecke erfand man sich in den einzelnen Städten verschiedene Betriebssysteme. Sie befreiten die Behörden von der unmittelbaren Zahlungsverantwortlichkeit, schmälerten aber damit notwendigerweise zugleich ihr Aufsichtsrecht und ihren Einfluß. Das nächstliegende Mittel war, das Theater einer Künstlergesellschaft zu überlassen. Sie führte den Betrieb auf eigene Rechnung und teilte die Einnahmen. Allein es stellte sich in den meisten Fällen heraus, daß diese Art des genossenschaftlichen Betriebes nicht lebensfähig war, weil sie auf einer zu unsicheren wirtschaftlichen Grundlage ruht. Auch war die Fähigkeit zur Selbstdisziplinierung bei den Künstlern noch nicht so weit ausgebildet, um solchen Anforderungen Genüge

leisten zu können. So trat an die Stelle eines unzureichenden Genossenschaftsbetriebs das Pachtsystem: ein Mann stand an der Spitze, der, je nach den örtlichen Verhältnissen der Stadt, für die Überlassung von Haus, Einrichtung und sonstigen Betriebsmitteln einen Zins zahlte und im übrigen unumschränkter Herr des Theaters war. Diesem Pächter gelang es allerdings häufig, namentlich in früheren Zeiten, nicht nur die Kosten zu decken, sondern auch noch einen unter Umständen hohen Gewinn zu erzielen. Er brachte dies fertig mittels einer vor keiner Gewissenlosigkeit zurückscheuenden Ausnutzung der Mitglieder, Sparsamkeit in der Aufwendung äußerer Mittel, Dekorationen, Ausstattung, und rückhaltloser Einstellung auf die Vergnügungssucht des Publikums bei der Gestaltung des Spielplans. In dem Maße, wie sich die sozialen Anforderungen nachdrücklicher meldeten, die Ansprüche des Publikums auch an die szenische Aufmachung eines Werkes wuchsen, die Öffentlichkeit die Gestaltung des Spielplans eingehend beachtete und die Erkenntnis durchdrang, daß ein Theater eben doch noch mehr sei oder mehr sein müsse, als nur Vergnügungslokal — in dem Maße sanken die Gewinnaussichten für den Pächter. Der Anreiz für den Unternehmer ging verloren, das System als solches verschwand mehr und mehr aus dem öffentlichen Kunstleben. Heute haben wir unter den großen Bühnen Deutschlands — die kleinen können hier einstweilen nicht in Betracht gezogen werden, weil sie vielfach mehr der Betriebslust als einer Notwendigkeit ihr Dasein verdanken — nur noch eine: Hamburg, die nach den Grundsätzen dieser beschämendsten aller Arten des Theaterbetriebes geleitet wird.

An anderen Plätzen suchte man nach neuen Möglichkeiten. So bildeten sich Theatervereine, die sich als Gesellschaften konstituierten. Allein oder in Gemeinschaft mit einer städtischen Kommission wählten sie den Bühnenleiter. Er wurde in einzelnen Fällen mit festem Gehalt, in anderen mit Aussicht auf Gewinnbeteiligung angestellt. Die unvermeidlichen Unkosten wurden dann zum Teil aus städtischen, zum

Teil aus privaten Mitteln gedeckt. Die Theater-Aktiengesellschaft trat an die Stelle des Pächters, ohne daß damit in der Endwirkung etwas Entscheidendes geändert wurde. Zwar konnte man auf diese Weise den persönlichen Spekulationsbetrieb ausschalten und die sozialen wie künstlerischen Schäden des Pachtsystems wenigstens mildern. Dafür aber stellten sich Nachteile anderer Art ein. Eine Deckung der Kosten war auch jetzt nicht zu erzielen. Im Gegenteil, je kunstähnlicher man die Arbeit des Instituts zu gestalten suchte, desto mehr wuchsen die Ausgaben, die Aktiengesellschaft sah sich am Ende ihrer Leistungsfähigkeit, und den Städten blieb nichts übrig, als das Theaterbudget immer wieder zu erhöhen. Der Form nach geschah dies in Gestalt eines Zuschusses zum Betrieb der Aktiengesellschaft, sie selbst war Leiterin des Theaters. Die führenden Männer dieser Gesellschaft — in künstlerischen Dingen meist ahnungs- und urteilslos — übten so mit Hilfe der Stadt und ohne daß diese es ihnen wehren konnte, auf die Theaterverhältnisse, die Zusammensetzung des Personals, Gestaltung des Spielplans einen persönlichen Einfluß, der in seiner Unkontrollierbarkeit schlimmer war als der eines unverantwortlichen Hoftheater-Intendanten.

Es erübrigt sich, noch andere Betriebsspielarten anzuführen, wie sie sich je nach lokalen Bedingungen da und dort aus der Weiterbildung des Pachtsystems entwickelt haben. Sie alle spiegeln mehr oder weniger die Gesellschaftsverfassung der letztvergangenen Jahrzehnte, eine Verfassung, die unter dem Schein der Demokratie die Herrschaft des Besitzes darstellte. Ebensowenig, ja noch viel weniger als das zur inhaltlosen Konvention erstarrte Hoftheater konnte sie einer frischen Kunst zum Ausgangspunkt dienen. Die ideelle Grundlage war hier noch mehr als bei dem seiner Natur nach ernsthafteren Hoftheater die Auffassung der Kunst als eines käuflichen Vergnügungsmittels, dessen Pflege den Besitzenden zwar gewisse Pflichten auferlegt, dessen Genuß aber dafür auch zu den Vorrechten der Plutokratie gehört.

Diese Anschauung unterscheidet sich von der absolutistischen Herrschaftsform nur dadurch, daß sie an die Stelle des Fürsten eine Anzahl Bankiers setzt. Sie hat allmählich einer wesentlich anderen Ansicht von der Verteilung der Rechte und Pflichten der Kunstgemeinde wie von dem ästhetischen und sozialen Wert des Theaters überhaupt weichen müssen. Äußerlich gekennzeichnet wird dieses immer mehr erstarkende An- und Empordrängen einer sozialisierenden Kunstanschauung durch die den jetzigen Betriebssystemen gegenüber laut werdende, von nahezu allen Seiten kommende und nicht gegen einzelne Schäden, sondern gegen die Grundidee des Systems sich richtende Kritik. Weil sie von einem unablässig treibenden, sein Recht heischenden Allgemeinwillen eingegeben und getragen wurde, ist sie stark genug gewesen, diese Systeme überall ins Wanken zu bringen, auch da, wo sie scheinbar unangreifbare Stellungen inne hatten. Es gibt heut kaum eine größere Stadt in Deutschland, wo nicht die Frage nach der Zukunft des Theaters entweder akut ist, oder wo sie es nicht in der nächsten Zeit zu werden droht. An einzelnen Orten hat man bereits den Versuch gemacht, durch einen herzhaften Entschluß mit dem Grundirrtum der Vergangenheit zu brechen und die Krisis durch eine völlige Neugestaltung der Verhältnisse zu überwinden.

Wie aber sind die Grundsätze einer solchen Neugestaltung zu finden?

Man wird vielleicht auf die Volksbildungsbestrebungen unserer Zeit hinweisen, auf die Volksvorstellungen, wie sie neuerdings so besonders eifrig veranstaltet werden, auf eine so anerkennenswerte Schöpfung wie das Theater der Neuen Freien Volksbühne in Berlin. Man wird fragen, ob alle diese Bestrebungen und Taten nicht die naturgemäße Ergänzung der bürgerlichen Theater nach unten hin darstellen. Aber dieser Hinweis, weit entfernt davon, das vorher Gesagte zu mildern oder zu entkräften,

bestätigt es, ja unterstreicht es noch. Wie war es nur möglich, daß ein besonderes Volkstheater entstehen konnte? Aus Mangel an Theatern doch gewiß nicht. Allein die Tatsache des Vorhandenseins einer solchen Bühne bedeutet eine Kritik an unserm Theaterwesen, wie sie schärfer kaum geübt werden kann. Was ist das für ein Volk, das sich hier ein eigenes Haus bauen mußte, weil es in den bestehenden keinen Platz fand, obwohl Plätze genug vorhanden sind? Daß der heutige Bühnenbetrieb das Kammerspielhaus wie den Zirkus benutzt, ist aus ästhetischen Gründen erklärlich und beruht auf der Verschiedenheit einzelner Werke. Daß aber neben Hoftheater und Stadttheater noch ein Volkstheater entstehen mußte, beweist, daß entweder die Besucher der beiden erstgenannten oder die des neuerbauten nicht das Volk sind, oder daß wir aus mehreren Völkern bestehen. Dann müßten wir auch mehrere Parlamente, mehrere Verwaltungen, mehrere Staatsverfassungen haben. Da wir aber trotz aller sozialen Schichtungen auf diesen Gebieten uns zur Einheitlichkeit der Willenskundgebung durchgerungen haben, so ist nicht einzusehen, warum in Kunstdingen eine solche Allgemeinvertretung unmöglich sein sollte. Sie ist es auch nicht in der Wahrheit, sondern nur in unserer heutigen Wirklichkeit. Diese unwahrhaftige Wirklichkeit hat die Plebejer gezwungen, auszuwandern aus den Kunsthallen der Begüterten, sich einen eigenen Tempel zu bauen und dadurch den Riß zwischen herkömmlicher und lebendiger Kunst zu kennzeichnen.

Stellt nun aber die Volkskunst-Form, wie wir sie heut haben, jene gesuchte Kunstform unseres Lebens dar, so daß wir die vorhandenen bürgerlichen Formen nur nach solchem Muster umzubilden brauchen, um ihnen allgemeine Geltung zu verschaffen? Unsere Volkskunst ist Bildungskunst. Die Art ihrer Pflege wird von erziehlichen und pädagogischen Erwägungen bestimmt. Erziehung und Bildung zählen zu den schönsten und wertvollsten Begleitwirkungen der Musik. Sie sind maßgebend für ihre Aufnahme in den Lehrplan der Schule. Unsere Volksbestrebungen bedeuten

neben dem praktischen Einspruch gegen die Art des üblichen öffentlichen Kunstbetriebs gleichzeitig einen gegen die Versäumnisse der Schule gerichteten Tadel und einen Versuch, das von ihr Unterlassene nachzuholen und zu ergänzen. Wir wollen diese Bestrebungen recht hoch anschlagen, wir wollen anerkennen, daß Bildung und Erziehung unerläßliche Voraussetzungen sind zur Erfassung des Wesens der Kunst. Aber in ihnen ein Endziel sehen und die Kunst zur Lehrmeisterin der Gesellschaft zu machen — das wäre ebenso falsch, wie sie als Mittel der Unterhaltung, des geselligen Vergnügens, des Genusses zu benutzen. Weder die eine noch die andere Anwendung bezeichnet das Wesen der Kunst, beide geben nur Nebenwirkungen, die nach entgegengesetzten Richtungen ausstrahlen. Die Neugestaltung aber, die wir suchen, muß diese beiden getrennten Kunstauffassungen, die genießende und die lehrende zu einer dritten, höheren zusammenfassen. Sie muß dem wahren Wesen der Kunst Möglichkeit zur Entfaltung geben. Dieses Wesen aber läßt sich nur dahin fassen, daß Kunst in ihrer höchsten und reinsten Wirkung den Menschen schöpferisch macht. Schöpferisch sein heißt tätig sein, nicht nur genießend oder lernend empfangen, sondern wirken, mitwirken am Werke. So bringt die wahre, tiefste Erfassung des Werkes nicht nur Genuß, nicht nur erziehlichen Lohn. Darüber hinaus macht sie den Mitwirkenden zum Mitschöpfer eben dieses Werkes, wie das Werk selbst durch seine Verlebendigung in jedem einzelnen seine Erfüllung findet — denn dadurch erst tritt es wahrhaft in Erscheinung, gestaltet es sich zur lebendigen Form.

In dem Augenblick, in dem die Form als Ausdruck eines einigenden Gesamtwillens erkannt wird, fallen alle Verwaltungssysteme, die keine Vertretung der allgemeinen Gesellschaftsforderungen gewährleisten, sondern nur die eines bestimmten, gleichviel ob patrizisch oder plebejisch organisierten Kreises. Es fällt in diesem Augenblick notwendigerweise auch die Ansicht, als sei die Kunst etwas, das aus sich heraus Geldeswert erzeugen könne, um Betriebs-

kosten zu decken. Mit der Anerkennung der Kunst als des Ausdrucks unseres sozialen Lebens ergibt sich von selbst die Notwendigkeit, sie vom Zwange des Geldverdienens zu befreien und das, was sie an wirtschaftlichen Aufwendungen erfordert, von vornherein dem Ausgabeplan dieser Allgemeinheit als unabweisbare Forderung einzufügen. Dieser Plan ist hier der Stadthaushaltsentwurf. Als selbstverständliche Folge ergibt sich daraus für die Stadt die Aufgabe, die Verantwortung auch für die Führung nicht mehr irgendeiner Zwischenstelle, sei sie nun Genossenschaft, Pächter, Verwaltungsrat oder Volksbildungsausschuß, zu überlassen, sondern sie selbst zu übernehmen.

Nun wäre es allerdings kurzsichtig und kindlich geurteilt, wollte man erwarten, durch die bloße Verwandlung der äußeren Verwaltungsform eine grundlegende Änderung des Betriebes selbst bewirken zu können. Dadurch allein, daß die Stadttheater der unmittelbaren Pflege der Städte übergeben werden, läßt sich ebensowenig eine Änderung auf künstlerischem Gebiet erzwingen, wie durch die Veränderung der Bezeichnung Hoftheater in Staatstheater. Weder ein Parlament noch ein Magistrat oder eine Stadtverordnetenversammlung kann sich als Theaterleiter betätigen. Es könnte bestenfalls eine Kommission gebildet werden, die sich der Theaterangelegenheiten anzunehmen hätte. Aber auch dieser Kommission dürfte nur das Recht der formellen Bestätigung aller das Theaterwesen betreffenden Verfügungen zufallen. Sobald ihre Rechte darüber hinausreichen, besteht die Gefahr, daß sich hier, nur unter anderer Bezeichnung, die nämlichen Schäden einer privaten Beeinflussung ergeben, wie sie sich als Folgen des Aufsichtsratssystems gezeigt haben. Zwar wäre eine Kontrolle durch das Parlament, wenigstens der Theorie nach, möglich. Das Unzureichende des Systems jedoch wäre durch die bloße Umwandlung des Aufsichtsrates in eine städtische, oder des absolutistischen Regiments in eine staatliche Kommission keineswegs beseitigt. Es würde dem Wesen nach fortbestehen. Auch werden weder Parlaments- noch Stadtver-

waltungsmitglieder ihrer sachlichen Einsichtsfähigkeit nach jemals in der Lage sein, die Verantwortlichkeit für die künstlerische Leitung einer Bühne auch nur zur Hälfte zu übernehmen. Alles, was sich im günstigsten Fall erwarten läßt, wäre — als Folge einer wirksamen Reform unseres musikalischen Unterrichtswesens — die Entwicklung der künstlerischen Einsichtskraft auch bei Abgeordneten insoweit, daß ihnen eine richtige Würdigung der Sachlage, das Verständnis für die Notwendigkeit der vorgeschlagenen Maßnahmen, die Überzeugung von der Wichtigkeit der Kunstangelegenheiten überhaupt ermöglicht wird. Was darüber hinausreicht, sowohl die Initiative wie die sachliche Verantwortlichkeit der Öffentlichkeit gegenüber muß dem einen Manne überlassen bleiben, der als Sachwalter mit der Führung des Theaters betraut wird. In seiner Person vereinigen sich gesetzgebende und ausübende Gewalt der Theaterverfassung. Er repräsentiert die Spitze dieser Verfassung — aber nicht als absolutistischer, sondern als konstitutioneller Führer des Theaters. Eine Theaterverfassung ist also erforderlich — wie wird sie zu finden und zu bilden sein? Die innere Neuordnung der Dinge muß der äußeren entsprechen, wie umgekehrt sie erst durch diese ermöglicht wird. Bildet die äußere das Werk der Gesellschaft, so muß die innere das des Künstlers sein. Beide bedingen einander, und wirken sie nicht ergänzend zusammen, so besteht die Gefahr, daß trotz bester Absichten und Maßregeln die äußere Umgestaltung nur die Namen statt der Dinge selbst verändert.

Die Bedeutung der Form als des gemeinsamen Ausdrucks eines Kunst- und eines Gesellschaftswillens wird sich auch gegenüber der Frage nach der Zukunft unseres Theaterwesens in ihrer synthetischen Kraft erweisen. Hier galt es zunächst die gesellschaftlichen Vorbedingungen zu prüfen — auf ihren Gehalt an lebensfähigen Gegenwartsideen wie auf ihre zukünftige Gestaltung hin. Was an Gegenwartswerten in ihnen ruht, erwies sich als verbraucht, unfruchtbar oder einseitig. In welcher Richtung eine Um-

wandlung der Gesellschaftsidee der neuen Zeit entsprechend möglich ist, wurde anzudeuten versucht. Gewiß ist gerade dem Theater gegenüber nicht zu vergessen, daß seine Bestimmung es nicht zum reinen Diener der hohen Kunst macht. Unterhaltung, Vergnügen und Genuß, Belehrung zählen ebenfalls zu den legitimen Herrschaftsgebieten der Theaterkunst. Ihnen braucht kein Hindernis in den Weg gelegt zu werden, es wird keine staatliche oder städtische Monopolisierung des Theaterwesens erstrebt. Den Privatbühnen, über deren Zulassung im einzelnen die Behörden zu entscheiden haben, steht ein weites Betätigungsfeld offen. Hier können sie sich ihr eigenes Ziel stellen. Aber über diesen Sonderzielen einzelner Gesellschaftskreise steht das eine Ziel der Gesamtheit: in der denkbar umfassendsten Vertretung zur Einheit sich zusammenzuschließen und als Gesamtheit aller Kreise schöpferisch zu wirken. Diese Gesamtheit ist es, die sich Staats- und Stadttheater schafft. Die hier geübte Kunst sei wahrhafter Vertreter solcher Gesamtheit, Ausdruck ihres Willens, lebendige Gestaltung ihres kunstschöpferischen Vermögens. So biete die Gesellschaft dem Musiker sich dar, und er wird es ihr zu lohnen wissen.

In wesentlich anderen Formen als das Theaterleben stellt sich das Konzertleben der Gegenwart dar. Die Erscheinungen des Theaterwesens lassen sich auf wenige große Hauptformen zusammenfassen. Ihre Organisation ist verhältnismäßig einfach und leicht zu überblicken. Das Bild des Konzertwesens zeigt sich erheblich vielgestaltiger, mannigfacher belebt, ungleichartiger zusammengesetzt. Es liegt im Wesen der Konzertmusik, der instrumentalen wie der vokalen, begründet, in ihrer Neigung zur Abstraktion, in ihrer Vermeidung aller Schauwirkungen, daß sie nicht die Massen um sich vereinigen kann wie die Bühne. Es ergibt sich daraus ein mehr persönlich gestaltetes Verhältnis. Die Maße der Formen werden, räumlich betrachtet, etwas

kleiner. Es bilden sich Abstufungen, Gesellschaften, Vereine, die je nach ihren Neigungen und Interessen besondere Kunstformen gesellschaftlich darstellen. Soweit diese Formen ihrem Wesen nach außerhalb des Teilnahmebereichs der Gesamtheit fallen, steht naturgemäß weder dem Staate, als der Vertretung der nationalen, noch den städtischen Behörden, als den Repräsentanten der lokalen Gesamtheit, Recht oder Pflicht einer Einflußnahme zu. Es bleibt hier der Gestaltungskraft der beteiligten Kreise überlassen, sich selbst zu organisieren und in Gemeinschaft mit den Musikern die Formen zu schaffen, die ihrem Willen zur Kunst, ihrem schöpferischen Vermögen entsprechen.

Es hieße indessen unser ganzes Konzertwesen seiner wahren Bedeutung entkleiden und es zu einer Liebhaberspielerei erniedrigen, wollte man verkennen, daß die Betätigung all dieser Sonderinteressen in letzter Linie doch nur Begleiterscheinung eines tieferwurzelnden Allgemeintriebes zur Konzertmusik ist. Ihr ist ebenso wie der Bühne, nur in ganz anderer Weise, die Macht gegeben, auch der Gesamtheit gegenüber gestaltend zu wirken, aus ihren Kräften Formen zu bilden und zu schaffen, in Verbindung mit ihr sich schöpferisch zu betätigen. In wie hohem Maße dies der Fall ist, beweist die für beide Teile so überaus fruchtbare, erst im Laufe des 19. Jahrhunderts sich lockernde Verbindung von Musik und Kirche. Daß diese Verbindung sich löste, ist ausschließlich dem Erlöschen der schöpferischen Kraft der Kirche, dem Aufhören ihrer Bedeutung als Gesellschaftsform zuzuschreiben. Die Tatsache des Vorhandenseins unseres heutigen Konzertsaals, die Entstehung des Begriffs Konzert beruht zum Teil auf dem Bedürfnis, angesichts der nachlassenden gesellschaftlichen Bindungskraft der Kirche eine andere Form der Allgemeinvertretung zu schaffen. Es galt, das Vermächtnis der Kirche zu bewahren, soweit es nicht unlösbar mit ihr verknüpft war. Es galt gleichzeitig, die Möglichkeit zur Weiterentwicklung religiöser, dem Gebiete der an der Überlieferung festhaltenden Kirche aber entwachsender Ideen in der Musik zu gewinnen.

So ist unser Konzertsaal zum Teil die Weiterbildung der kirchlichen Gemeinschaft und als solche ein öffentliches Forum, auf dem andere Dinge zur Verhandlung stehen, als nur die Pflege ästhetischer Sonderinteressen. Er ist aber nicht nur Repräsentant der einstigen kirchlichen Gemeinschaft, er ist gleichzeitig die Erweiterung des Aristokraten- und Patriziersalons sowie des akademischen Collegium musicum des 18. Jahrhunderts zur großen, allmein zugänglichen Halle. Er ist der Versammlungsraum der Gesellschaft. Hier setzt sie das Werk der einstigen Aristokratie und der Studentenschaft fort: die Pflege der geistigen Güter, die Erhaltung der überlieferten, die Heranziehung der neu sich bildenden. Kirche, aristokratischer und akademischer Gesellschaftsraum, von einengenden dogmatischen und gesellschaftlichen Schranken befreit und auf die breite Basis einer konfessionell wie sozial unterschiedslosen Volksgemeinschaft gestellt — das ist unser Konzertsaal. Kapellenartig gliedern sich, durch die Anlehnung an das große Hauptgebäude in ihrem Dasein erst erklärbar und begründet, die einzelnen Nebenzweige der öffentlichen Konzertpflege diesem Kern an.

Wer aber errichtet das Hauptgebäude? Die Kirche als soziale Macht ist aufgegangen in den Staatsgedanken, die Adels- und Patrizierherrschaft im Hinblick auf die Kunstfürsorge ist heute übergegangen an die Städte. Staat und Städte wären demnach die berufenen Nachfolger. Aber die Werke der Vorgänger sind in eins — die Konzertmusik — zusammengeflossen, und dieses läßt keine Abgrenzung einzelner Gebietsanteile zu. Eine gleichzeitige Betätigung von Staat und Stadt jedoch würde, ganz abgesehen von den sich ergebenden rechtlichen und verwaltungstechnischen Schwierigkeiten, der ganzen Einrichtung von vornherein den Stempel des Zwitterhaften, Lebensunfähigen aufprägen. Es besteht indessen keine Aussicht, daß ein solches Zusammenwirken von Staat und Stadt auch nur in der Theorie zur Erörterung gestellt werden könnte. Dem Staate fehlt gegenwärtig noch die Verbindung mit unserem Konzertwesen,

und es ist auch nicht einzusehen, wann und wie eine Anknüpfung herzustellen wäre. Dagegen sind die Städte hier erheblich näher beteiligt. Alle jetzt bestehenden Einrichtungen unseres Konzertwesens tragen neben dem allgemein gesellschaftlichen auch einen besonderen lokalen Charakter und sind in wesentlichen Beziehungen an den örtlichen Boden gebunden. Geschichte und Herkommen, langjährige Gewohnheiten, ererbte Rechte haben hier feststehende Institutionen geschaffen. Ihr ganzes Wesen läßt eine Angliederung an den Staat kaum möglich erscheinen, sondern strebt auf dem Wege einer normalen Entwicklung der Auflösung in städtische Einrichtungen zu. Bevor aber eine solche erfolgt, gilt es das Vorhandene zu prüfen, denn in allem Überlieferten liegt neben dem Veralteten und für die Gegenwart Hinderlichen auch fast immer ein wichtiger Kern örtlicher Notwendigkeiten, berechtigter Eigentümlichkeiten. Er bildet in sich einen natürlich gewachsenen Ausdruck des innerhalb der nationalen Umgrenzung lokal individualisierten Gesellschaftsideals. Es wäre falsch und würde der deutschen Achtung vor dem Persönlichkeitswerte innerhalb des Ganzen widersprechen, wollte man versuchen, alle ortsindividuellen Einrichtungen einer vorgefaßten interlokalen Gleichheitstheorie zu opfern. So ergibt sich aus der örtlichen Bedeutung des Konzertwesens die Ausschaltung des Staates als leitender Stelle und die Vertretung der Öffentlichkeit durch die Städte. Ihnen ist es anheimgegeben, nachzuprüfen, ob die im Lauf der Jahrzehnte herangebildete örtliche Gesellschaftsgestaltung dem Charakter und Bedürfnis der Gegenwart entspricht, ob sie erweitert werden muß oder ob ihre Grundlagen morsch geworden sind und demnach der völligen Erneuerung bedürfen.

In der Schwierigkeit einer solchen Nachprüfung liegt das besondere Problem dieser Angelegenheit. Die Lage ist hier wesentlich anders als der Theaterfrage gegenüber. Die Theaterfrage war, soweit die Stadttheater in Betracht kommen, zunächst eine Geldfrage. Wenn auch eine ideale Lösung durch die Bewilligung des Geldes allein noch nicht erreicht

wird, so ist sie doch die Voraussetzung aller weiteren Maßnahmen. Bei der Regelung des Konzertwesens dagegen kommt den wirtschaftlichen Erwägungen nicht eine ähnlich ausschlaggebende Bedeutung zu, weil ein gut geordnetes Konzertunternehmen nicht nur die Unkosten aus den Einnahmen zu decken vermag, sondern noch Überschüsse eintragen kann. Es gilt dies zunächst von den Instrumentalkonzerten. Selbst bei großer Orchesterbesetzung ist ein im Vergleich zum Theater nur geringes Aufgebot von ausführenden Kräften erforderlich, während die Anforderungen an den Raum und die sonstigen Einrichtungen denen der Bühne nicht annähernd entsprechen.

Veranstalter und Ausführende stehen hier im geschäftlichen Verhältnis von Auftraggeber und Auftragempfänger. Dirigent, Orchester, Solisten werden bezahlt. Die Veranstalter sind an dem künstlerischen Teil des Konzerts, wenigstens nach außen hin, unbeteiligt. Sie tragen das Risiko, vielmehr, da ein solches in den meisten hier in Betracht kommenden Fällen nicht vorhanden ist: sie ziehen den Gewinn ein. Dabei bleibt es im Grunde gleichgültig, ob der Gewinn einem einzelnen zugute kommt, der in der Veranstaltung solcher Unternehmungen seinen Beruf findet, oder ob der Gewinn, wie es bei den alteingesessenen Bürgergesellschaften der Fall ist, nicht zur privaten Bereicherung dient, sondern in die Vereinskasse fließt. Das Wesentliche ist: ein privater Unternehmer, gleichviel ob Agent oder Konzertverein, veranstaltet eine Versammlung. Der Gegenstand dieser Versammlung ist keine aus der Mitte des Vereins, aus dem Gedankenkreis des Agenten hervorgegangene Idee. Es ist ein Thema, das erst durch die Beteiligung der Öffentlichkeit seine Daseinsmöglichkeit gewinnt. Das Gebotene selbst, soweit es Literatur ist, stellt kein Besitztum des Veranstalters dar. Es ist Gemeingut der Öffentlichkeit. Die Ausführenden sind vom Unternehmer gemietet. Der Geldgewinn aber fließt in dessen Tasche. Nicht nur das: dieser Unternehmer bestimmt auch die gesellschaftliche Erscheinung der Darbietung. Er übt einen entscheidenden

Einfluß auf die künstlerische Gestaltung, sowohl indem er die Ausführenden nach seinem Dafürhalten wählt und damit die Güte der Darbietung bestimmt, als auch insgeheim, indem er die Programmaufstellung und viele andere, von außen nicht erkennbare Einzelheiten der künstlerischen Erscheinung maßgebend beeinflußt. Es besteht somit die seltsame Tatsache, daß ein privater Unternehmer zu privaten Zwecken und nach persönlichem Gutdünken mit den Mitteln der Allgemeinheit und mit deren dauernder Unterstützung arbeitet, unkontrollierbar, unverantwortlich, nur selbstgegebenen Gesetzen gehorchend, einen Staat im Staate bildend und mit diesem nur dadurch zusammenhängend, daß er von den Steuer-Erträgnissen des größeren Staates sein Dasein bestreitet.

Ein solcher Zustand wäre nicht nur seltsam, er wäre unfaßbar, wenn man nicht auf seine geschichtlichen Vorbedingungen zurückblickt. In der Tat gab es Zeiten, in denen diese Kunststaaten innerhalb der damaligen politischen Verfassung eine gesellschaftliche Einheit darstellten, wie sie politisch noch ferne lag. Damals repräsentierten sie wirklich die Öffentlichkeit, mit derem Eigentum sie wirtschafteten. Und als alle anderen Gestaltungskräfte versagten, war es das Unternehmertum, das, wenn auch nur aus eigennützigen Antrieben, Formen zu schaffen versuchte, an denen die neue Gesellschaft sich wenigstens äußerlich sammeln konnte. Historisch betrachtet, wird man daher die heute noch bestehenden Vorrechte dieser Mächte unseres Musiklebens als Ergebnis entwicklungsgeschichtlicher Bedingungen begreifen können. Man wird auch nicht leugnen, daß ihnen ein wichtiges Verdienst zufällt an der Heranbildung der heutigen Gesellschaft zum Bewußtsein ihrer selbst. Aber dieses Bewußtsein ist jetzt erwacht. Es ist da. Es sträubt sich gegen eine weitere Unterwerfung unter Rechte, die sich nur durch die Berufung auf frühere Zustände begründen lassen. Es wehrt sich gegen eine Bevormundung durch Stellen, die ihren Anspruch auf Vormundschaft nur mit dem Hinweis auf die Vergangenheit stützen können. Es weigert sich, sein Eigentum weiterhin

der willkürlichen Ausnutzung durch eine kleine Gruppe ohne sein Zutun zur Macht gelangter Bevorrechteter zu überlassen: es erkennt die Verfassung der einstigen Gesellschaft als nicht mehr ausreichend für die Verhältnisse der Gegenwart.

Wir brauchen nicht zu stürzen, wir müssen nur weiterbilden und bauen, den Anschauungen und Forderungen unserer Zeit entsprechend. Wenn unser Konzertsaal für uns die Vereinigung von Kirche und Gesellschaftsraum bedeuten soll, so kann er ebensowenig den selbstgegebenen Gesetzen eines kleinen, fest gegen die Außenwelt abgeschlossenen Kreises, wie denen des nur geschäftlich denkenden Einzelunternehmers unterstehen. Wenn das, was diesem Konzertsaal Inhalt gibt, unser aller ererbtes Eigentum ist, von dessen Pflege die zukünftige Entwicklung unseres künstlerischen Besitzes abhängt, so kann es nicht ohne unser Zutun von einer Gruppe Unverantwortlicher oder gar von einem Agenten verwaltet werden. Wenn die alte Verfassung dem erweiterten Gestaltungsbedürfnis der Gegenwart nicht mehr Raum gibt, wenn sie hemmt und unterbindet, statt zu stützen und zu fördern, so muß sie fallen. Wenn ein in sich baufällig gewordenes Haus dem Plane neuer Anlagen sich nicht einfügen will, so enteignen wir den Besitzer und reißen es nieder. Tun wir es nicht, geben wir unsere Pläne auf, so erhalten wir ein Museum. Dort können wir unsere Gegenwartspläne und Zukunftshoffnungen als Modell in verkleinertem Maßstabe ausstellen, späteren Geschlechtern zum Zeugnis dessen, was wir wollten, aber nicht konnten.

Man wird vielleicht fragen, ob eine solche Enteignung nicht entmutigend wirken könnte. Wird sie nicht den privaten Trieb zur Kunstförderung oder den stets auf neues gerichteten Unternehmungssinn brach legen und so für die Zukunft eine allmähliche Erstarrung des öffentlichen Musiklebens in bestimmten, amtlichen Formeln herbeiführen? Fürchten wir nichts — sie wird diese Entwicklungstriebe ebensowenig einschränken, wie das Autorenrecht das künstlerische Schaffen verringert. Im Gegenteil, sie wird den

privaten Kunstbetrieb und den Unternehmersinn erst recht nutzbar machen. Nun werden sie gezwungen, immer wieder neue Gebiete zu durchforschen und auszubauen, statt sich auf dem einmal Erworbenen bequem einzunisten und gegen die Außenwelt abzuschließen. Was diese Gesellschaften und Unternehmer geleistet haben, ist nichts anderes, als was der Schaffende stets leistet: geistiger Neuerwerb, gewonnen von den Stützpunkten der Allgemeinheit aus und an diese Allgemeinheit zurückfallend — beim Autor nach dem Erlöschen einer wirtschaftlichen Schutzfrist, bei Gesellschaften und Unternehmern in dem Augenblick, wo die Allgemeinheit ihnen nachgeeilt ist. Sie übernimmt jetzt den Weiterbau mit anderen, reicheren und für die Gesamtheit nutzbringenderen Mitteln, während jene als Wegbereiter der Gesellschaft ihr weiter vorauseilen. Das ist ihre wahre Aufgabe. Soweit sie diese erfüllen, werden sie gemeinnützige Glieder der Gesellschaft sein. Verkennen sie diese Bedeutung ihrer Sendung, kapseln sie sich in schlechtes Erbrecht und Herrentum ein, so werden sie zu Schädlingen und Schmarotzern dieser Gesellschaft, und ihre Wirkung erlischt in einer eitlen Selbstbespiegelung.

Unsere Instrumentalmusik großen Stils gehört der Öffentlichkeit, der wahren, nicht der vorgetäuschten unseres jetzigen Konzertpublikums. Auch hier, wie beim Theater, gilt es, die tiefe Kluft auszugleichen, die sich aufgetan hat zwischen dem gesellschaftlichen Musikunterhaltungsspiel herrschender Bürgerkreise und der belehrenden Kunst unserer Volkskonzerte. Auch hier wird es die Aufgabe unserer Zeit sein, diese beiden einander ergänzenden Schichten wieder zusammenzuschließen zu einer wahrhaften Gesellschaft. Aus der gegenseitigen Befruchtung dieser verschiedenartigen Welten — verschiedenartig nicht ihrer Natur, sondern unserm von Vorurteilen beherrschten Herkommen nach — ersteht die neue Öffentlichkeit. Sie erst wird wieder fähig sein, große Kunst produktiv entgegenzunehmen und sie so weiter steigernd zu entwickeln. Auch hier wie beim Theater wird es die Vertretung der Allgemeinheitsinteressen: die

Stadt sein müssen, die nach außen hin Verantwortung und Verwaltung übernimmt. Auch hier wird diese Übernahme der äußeren Führung nur dadurch tiefere, über den Namen hinausreichende Bedeutung erhalten, daß ein Mann, ähnlich wie der sachverständige Leiter des Theaters, die künstlerische und organisatorische Führung repräsentierend in sich vereinigt. Die Ähnlichkeiten werden sich bis auf die innere Verfassung dieser Konzertinstitute erstrecken müssen. Es wird sich da ein Zusammenhang der künstlerischen Einrichtungen, auch bezüglich ihrer organisatorischen Gestaltung ergeben, der mehr und mehr dazu führt, die Kunst aus ihrer immer noch bestehenden, auf das Vagantentum vergangener Jahrhunderte zurückweisenden Abgeschlossenheit herauszulösen, sie auch in dieser Erscheinung ihres Wesens zu einem tätigen, vollberechtigten Gliede der Gesellschaft zu machen.

Anders als der Instrumentalmusik gegenüber ist unser Verhältnis zur Pflege der Chormusik. Zwar sind auch hier Vereine und Gesellschaften die Unternehmer — der Agent als Veranstalter von Chorkonzerten fehlt einstweilen noch oder erscheint doch nur ausnahmsweise. Aber diese Vereine und Gesellschaften stehen in ganz besonderen Beziehungen zu der gesellschaftlichen Erscheinung ihrer Veranstaltungen: sie sind nicht nur, wie die Unternehmer der Instrumentalkonzerte, organisierende Verwaltungsstelle und Auftraggeber, sondern sie selbst sind gleichzeitig Ausführende. Mehr noch: diese Gründungen sind zustande gekommen in erster Linie eben aus dem musikalischen Betätigungsdrang der Mitglieder. Die jetzige konzertmäßige Art ihrer Veranstaltungen hat sich erst aus der allmählichen Vergrößerung des tätigen wie des hörenden Teilnehmerkreises herangebildet. Diese Chöre sind eine fast vorweltlich anmutende Erscheinung im modernen Musikleben — nicht aus irgendeinem Erwerbsdrange entstanden, auch heute noch den Erwerb für den einzelnen ablehnend, sogar als Ganzes keine eigennützigen Erwerbszwecke verfolgend. In diesem

musikalischen Vereinsleben, das so ganz der Sache dient und hinsichtlich der wirtschaftlichen Unbeteiligtkeit seiner Mitglieder ein Ideal der Kunstpflege darstellt, hat sich bereits ein gut Teil der gesellschaftbildenden Kraft der Form in Wirklichkeit umgesetzt. Entwickelt haben sie sich zumeist — wenigstens soweit die großen gemischten Chöre in Betracht kommen — an den Werken früherer Zeiten, denen das bisherige Wirkungsgebiet: die Kirche, verloren ging und die nun auf eine neue Art gesellschaftbildend weiter lebten, neue sozialisierende Triebe ansetzten. Die Kantaten und Passionen Bachs sowie die Oratorien Händels haben hier eine Kraft der gesellschaftlichen Wandlungs- und Neugestaltungsfähigkeit erwiesen, wie sie nur Werken großer Genien eigen sein kann. Sie sind es, denen wir in erster Linie das Vorhandensein unserer großen Chöre in ihrer heutigen Art verdanken. Kleinere Vereine, die nur ein Teilgebiet des Chorgesangs umfassen, wie etwa Männer- oder Frauenchöre, sind erst aus dem Gesellschaftstriebe entstanden. Dieser hat hier aus sich heraus eine besondere Literatur erzeugt. Die Stellung in der Öffentlichkeit, das Verhältnis zur Kunstpflege im allgemeinen hat sich bei allen Vereinen erst allmählich entwickelt, ohne an dem entscheidenden Grundzug ihres Wesens etwas zu ändern. Dieser Grundzug bestand in dem Drang nach gesellschaftlich-schöpferischer Betätigung, die am vorhandenen Kunstwerk ihr Muster und ihre Maße fand.

Mögen wir nun den idealen Charakter dieser Chorvereine, der durch ihre wirtschaftliche Uninteressiertheit und Unabhängigkeit gewährleistet wird, noch so hoch schätzen — eines darf nicht vergessen werden: das Gut, mit dem sie arbeiten ist trotz alledem kein Vereinsgut, es ist Gemeingut. Gewiß hat die Allgemeinheit es hauptsächlich diesen Vereinen zu danken, daß solche Güter lebendig erhalten wurden. Sie hat es ebenso den Konzertgesellschaften und den Unternehmern zu danken, daß diese die Ausmaße für das Instrumentalkonzert großen Stils gegeben und bewahrt haben. Indessen, ein solcher Dank schließt wohl die Ver-

pflichtung zu geschichtlicher Anerkennung, aber nicht die Übertragung eines realen Erbpachtrechtes in sich ein. Der Verein dort oben auf dem Podium — gewiß, er ist ein Element der gesellschaftlichen Formwerdung des Werkes. Aber nur ein Element. Daß die Ausführenden unbezahlte Kunstliebhaber sind, ist eine Tatsache, die wir als eine der wertvollsten unseres gesamten Musikwesens buchen. Aber dadurch ändert sich nichts an der andern Tatsache, daß sie innerhalb der Form des Werkes nur Ausführende sind und daß erst die mitschöpferische Hörerschaft diese Form lebendig macht. Wie steht es aber um das Verhältnis zwischen dem Verein als Konzertgeber und dieser Hörerschaft? Ist er sich seiner Verantwortlichkeit ihr gegenüber als der Vertreterin der gesamten Öffentlichkeit bewußt, oder steht er ihr im Hochgefühl seines idealistischen Wollens und seines daraus abgeleiteten Gebieterrechts gegenüber? Weiß er, was für Verpflichtungen die freiwillig übernommene Aufgabe: Pfleger des Guts dieser Öffentlichkeit zu sein, in sich schließt? Ist dieser Verein und seine Hörerschaft, so wie sie sich heute gegenüberstehen, wirklich vollgültige Darstellung der Kunstform, oder ist diese Hörerschaft, wie es in den Vereinsverfassungen bezeichnend heißt, nur „passiv"?

Es kann keinem Zweifel unterliegen: die meisten unserer hier in Betracht kommenden Vereine sind heute noch in viel zu hohem Maße von der Tugendhaftigkeit ihres Strebens und der Löblichkeit ihres Tuns überhaupt durchdrungen, um etwa der Frage, ob ungeachtet all dieser ihrer Vorzüge es für sie doch noch Verpflichtungen der Öffentlichkeit gegenüber gibt, ernstlich näher zu treten, oder um eine solche Frage angesichts aller unbestreitbaren Vereinsverdienste überhaupt für möglich zu halten. Und doch werden wir um diese Frage nicht herumkommen. Auch das beste, uneigennützigste Wollen schließt in einer die Allgemeinheit unmittelbar betreffenden Angelegenheit die Kritik nicht aus. Unsere Vereine aber betrachten sich immer noch in erster Linie eben als Vereine, in zweiter erst oder gar überhaupt nicht als dienende Glieder einer Allgemeinheit. Sie haben

ein wichtiges Mandat der Allgemeinheit in kritischer Zeit zwar freiwillig übernommen. Sie vergessen aber, daß sie trotz der Freiwilligenleistung immer im verantwortungspflichtigen Abhängigkeitsverhältnis bleiben. Es hat sich im Lauf der Jahrzehnte bei ihnen die Vorstellung von der unangreifbaren Selbstherrlichkeit ihrer Vereinsidee herausgebildet. Statt Verein und Öffentlichkeit in steter befruchtender Verbindung zu erhalten, ist dieses Selbstgefühl nur geeignet, immer höher sich aufrichtende Schranken zwischen beide zu stellen, den Verein allmählich dem Gesichtskreis der Öffentlichkeit völlig zu entrücken und ihm den Charakter der geschlossenen, in sich zufriedenen, der Außenwelt unnahbaren Gesellschaft aufzuprägen.

Eine Weiterentwicklung in dieser Richtung, der heut leider gerade die ältesten, an sich leistungsfähigsten und auch wirtschaftlich am besten gesicherten Vereine im Gefühl ihres Wohlstandes zustreben, wäre für beide Teile bedauerlich: für die Vereine, weil sie den Beginn des Verfalls, der Sättigung des eigentlichen, nach außen wirkenden Tätigkeitsdrangs bedeuten und sie einer aufstrebenden Gegengründung gegenüber von vornherein in eine ungünstige Stellung bringen würde. Für die Allgemeinheit, weil ihr dadurch vorhandene tätige Kräfte ohne Not entzogen und infolge einer Einkapselungspolitik systematisch unbrauchbar gemacht würden. Ein direktes Eingreifen der Behörden aber kommt hier nicht in Frage. In dem Augenblick, wo sie sich anschicken würden, die Selbständigkeit solcher Vereine zu gefährden, wäre als erste Folge ein Nachlassen der Teilnahme an der Sache bei den Mitgliedern zu erwarten. Der Behörde bliebe bei einem Enteignungsverfahren am Ende nichts anderes zur Übernahme, als der Name eines einstigen Vereins — und vielleicht noch nicht einmal dieser.

Der Wiederbeginn dieser im Bewußtsein des Besitzes nur noch der Vergangenheit zugewendeten Vereine für die Aufgaben der Gegenwart und der Zukunft ist von keiner unmittelbaren Verordnung oder behördlichen Betätigung zu erwarten: nur von dem Beispiel und der Anregung, die die

angestrebte Neugestaltung des instrumentalen Konzertwesens rückwirkend geben würde. Erst muß der neue Begriff der Öffentlichkeit, des Konzertes überhaupt festgestellt sein. Erst muß eine gereinigte soziale Anschauung die Gesellschaft am Konzerte teilnehmen lassen, aus deren Teilnahme uns erst Wesen und Bedeutung des Konzerts als der neuzeitlichen Verschmelzung von Kirchen- und Gesellschaftserscheinung recht erkennbar wird. Damit werden auch diese Vereine vor die entscheidende Wahl gestellt. Dann können sie sich entweder ganz in sich zurückziehen und so aus der Öffentlichkeit verschwinden, um neuen Einrichtungen Platz zu machen. Oder sie nehmen die Gelegenheit wahr, im Anschluß an die neue Konzertform auch ihr Wirken aus der bisherigen Enge des Vereinslebens auf eine breitere soziale Basis zu übertragen und das jetzige Vereinsstatut nur noch als Grundlage der inneren Verfassung gelten lassen. Es wird dann vielleicht sogar der Fall eintreten, daß, aus einer höheren Auffassung der Vereinsidee heraus, als sie heute üblich ist: aus der Erkenntnis des Wesens der Form und dem Bewußtsein kunstsozialer Pflichten, ein solcher Verein sich freiwillig seiner künstlerischen Selbständigkeit begibt und in der Angliederung an das leitende städtische Institut den Weg zur Erfüllung von Zielen findet, die aus eigenen Kräften zu erreichen er außerstande wäre. Die Möglichkeit einer solchen Entwicklung läßt sich denken und andeuten, aber nicht verordnen. Sie ist lediglich eine Frage der geistigen Reife, der Durchbildung des sozialen Verantwortlichkeitsgefühls, das jeden treibt, seine der Allgemeinheit nutzbaren Fähigkeiten dieser zur Verfügung zu stellen, im Bewußtsein des persönlichen Wachstums im Wachstum der Gesamtheit.

Wie aber und wo finden wir eine Andeutung eines solchen Gesellschaftsideals, an dem sich die hier entworfenen Bedingungen unseres Konzertwesens zur Erscheinung gestalten könnten? Bauen wir phantastisch ins Blaue hinein, etwa nur aus der Erkenntnis irgendwelcher kleinen episodischen Unzulänglichkeiten des gegenwärtigen Betriebes her-

aus, aus denen wir allzusehr ins allgemeine reichende Forderungen ableiten? Sind diese Forderungen nicht etwa übertrieben, aus irgendwelchen Hirngespinsten gewonnen? Ist unser Publikum nicht ganz zufrieden mit dem Vorhandenen, öffnen Neugründungen und das spürende Unternehmertum nicht täglich neue Wege, haben wir nicht ein blühendes Musikleben, bei dessen Betrachtung niemals der Mangel, nur die Überfülle von Anregungen hervorgehoben wird? Regelt es sich nicht von selbst, ohne jede behördliche Mitwirkung, einfach nach dem Ausgleich von Angebot und Nachfrage? Warum sollen wir da noch die Städte belasten? Vor allem aber: wird nicht bei uns unausgesetzt Musik geschaffen, den vorhandenen Gegebenheiten entsprechend? Zeigt denn der schöpferische Musiker irgendein Bedürfnis nach sozialer Ausweitung der Wirkungsmöglichkeiten, einen Überdruß an den überlieferten?

Es ist wahr, wir haben ein blühendes Musikleben, sofern man blühen und wuchern für gleichbedeutend ansieht. Forschen wir nach den Quellen, aus denen es seine Nahrung zieht, so werden wir alles mögliche verzeichnen müssen: Gewinnsucht des Unternehmers und des Musikers, gesellschaftliches Herkommen, Luxusbedürfnis, ernsten und oberflächlichen Genußtrieb, Sehnsucht nach Belehrung und Erhebung bei einzelnen. Aber wir werden vergebens fragen, wo und wie diese verschiedenartigen, mehr oder minder erfreulichen Antriebe, wie sie in solcher Mischung stets vorhanden sein werden, sich zu einem starken gesellschaftlichen Ganzen zusammenschließen, zu einer repräsentierenden Gesamtheit, wie wir sie trotz aller individuellen und sozialen Unterschiede doch auf anderen Gebieten unseres öffentlichen Lebens haben, zu einer Form, in der unsere Anschauungen von Welt und Leben, so weit sie auf gemeinschaftlicher Grundlage ruhen, sich zur ästhetischen Erscheinung gestalten. Und wir werden vergebens fragen, wo eigentlich der Ort ist, in dem wir das wirklich erblicken dürfen, was unser Konzertsaal doch eigentlich sein soll: die musikalische Synthese von Kirche und Gesellschaftsraum.

Eine solche Fragestellung läßt erkennen, daß eine Antwort auf jene ersten Fragen hinfällig ist. Die letzten Jahrzehnte, die das Absterben der alten bürgerlichen Gesellschaftsordnung, als neues aber nur das Aufstreben des nach persönlichem Gewinn trachtenden Unternehmertums brachten, waren eine Zeit des Übergangs. Einseitig auf Genuß und Gewinn gerichtet, in der Gestaltung geistiger Lebensgüter von der Vergangenheit oder vom Spekulanten abhängig, blieben sie unfähig, aus sich heraus neue Ideale zu gestalten, weil wohl das Bewußtsein des materiellen staatlichen Zusammenschlusses, aber nicht das Bewußsein der ideellen staatlichen Kulturgemeinschaft vorhanden war. Wir werden einsehen, daß die Zufriedenheit des Publikums, soweit sie vorhanden war, auf Trägheit und Unwissenheit beruht, vielmehr, daß dieses Publikum seiner geistigen wie sozialen Zusammensetzung nach gar nicht mehr die Vertretung unserer heutigen Öffentlichkeit ist. Das wahre, zur schöpferischen Mitarbeit befähigte Publikum steht noch draußen vor den Türen. Es muß sich entweder mit Volkskonzerten abspeisen lassen, oder es bleibt, unvermögend, dieser Art des Musikbetriebs einen zur Mitbetätigung drängenden Anreiz abgewinnen zu können, teilnahmslos beiseite. Erfassen wir die Erkenntnis dieser heutigen Sachlage scharf und klar, fragen wir gegenüber dem Bilde einer solchen, in Verfall befindlichen Wirklichkeit nach der Möglichkeit einer neuen Form, so bietet uns die Musik selbst einen prophetischen Hinweis: in den Sinfonien Gustav Mahlers, vornehmlich in seiner Achten, finden wir die ideelle Konzeption der neuen Form unseres Instrumental- und Vokalkonzertes, der neuen Gesellschaft. Hier sind die räumlichen und musikalischen Voraussetzungen bezeichnet, in und an denen sich unsere Öffentlichkeit heranbilden kann. Hier werden Probleme aufgeworfen, Ziele gestellt, die, die ethischen Ideen der Beethovenschen Sinfonie und die religiösen der alten Chorliteratur verschmelzend, sie auf die Gebiete allgemein menschlichen Innenlebens übertragen und erweitern. So sind sie geeignet, einen ungleich größeren Teilnehmerkreis heran-

zuziehen, als die Musik des 19. Jahrhunderts es vermochte. Durch die Macht einer einigenden Gesamtidee wird so die musikalische Form zu einer dem zusammenfassenden Begriff der heutigen Öffentlichkeit, der heutigen Gesellschaft entsprechenden Breite erweitert. Keines unserer bestehenden Konzertinstitute, weder instrumentaler noch vokaler Art, war imstande, innerhalb seiner überlieferten Betätigungsart den Ansprüchen dieses Werkes gerecht zu werden. Auch die vorangehenden Sinfonien Mahlers, soweit sie überhaupt durchgedrungen sind, nehmen sich in dem üblichen, ihren Maßen nicht entsprechenden Konzertkleidchen seltsam genug aus. Man hat, wie einst Beethovens Neunter gegenüber, zur Veranstaltung von Musikfesten schreiten müssen und dadurch dieser völlig zur Tradition erstarrten Einrichtung wieder frisches Leben zugeführt. Städte haben sich vereinigt, um mit zusammengefaßten Instrumental- und Chorkräften die gestellte Aufgabe zu lösen. Aus der Erfüllung der künstlerischen Forderung hat sich hier die neue Gesellschaftsform entfaltet. Vorübergehend freilich zunächst nur, eine augenblickliche Vorwegnahme des Künftigen, ohne dauernden Bestand einstweilen, nur im plötzlichen, schnell wieder erlöschenden Aufflammen. Aber ein Leuchten war es doch, das unser Musikleben erhellte — und die Flamme bleibt, sie wartet nur des Anfachens.

Wir erblicken hier das Zukunftsbild der neuen Form — von einem hohen, dem Alltag noch fern liegenden Punkt aus gesehen, der aber doch nicht irgendwo in den Nebeln willkürlicher Phantasterei schwebt, sondern künstlerische Wirklichkeit ist. Die Wege, die zu ihm emporführen, wurden gezeigt. Das Wichtige, Entscheidende der Richtung liegt nicht in dem Schrei nach der Polizei des Staates oder der Städte. Es liegt in der Forderung nach Schaffung der Vorbedingungen, aus denen sich unser Konzertwesen als Ausdruck des heutigen Allgemeinwillens der gegenwärtigen Gesellschaft zur Form gestalten kann. Zur großen Form, aus der sich die Erscheinung der kleineren Formen rückwirkend ergibt. In ihnen stellt sich die

Gesellschaft nicht in ihrer tätigen Expansivkraft dar — hier schwingt sich die eben durch die Gewalt dieses nach außen drängenden Gestaltungstriebes bedingte innere Erregbarkeit und Gefühlsspannung aus. Diese Formen haben daher äußerlich nicht die Ausmaße der großen, sie geben subjektiv bedingten Einzelgebieten des Gesellschaftsempfindens Ausdruck. Sie gestalten sich unter Mitwirkung nur eines Teiles jener großen Gesamtheit. Sie wenden sich an bestimmte Kreise, aber die Zusammensetzung dieser Kreise wird eine andere sein müssen, als sie jetzt ist. Sie wird nicht wie der aristokratische Kammermusikzirkel der älteren, auch nicht, wie die durch Unterhaltungsbedürfnis zusammengeführte Virtuosengemeinde unserer Zeit, einer sozialen Oberschicht entnommen sein dürfen. Sie wird vielmehr der Zusammensetzung der wahrhaften großen Gesellschaft entsprechen müssen. Dem individualisierenden Gestaltungswillen des Musikers ist hier ein weiterer Spielraum gegeben, als gegenüber den von einflußreichen allgemeinen Machtfaktoren abhängigen großen Formen. Wie der Musiker diesen Spielraum ausnutzen und hier, wo er heut meist nur bezahlter Kunsthandwerker ist, die Führung ergreifen kann, sofern seine Fähigkeiten ausreichen, wird später zu erörtern sein. Das Wesentliche bleibt die Heranbildung des Gesellschaftsbewußtseins, die Erweckung der Fähigkeit, sich wirklich als Gesellschaft zu empfinden und zu erkennen und aus dieser Fähigkeit, aus diesem Bewußtsein heraus zur schöpferischen Darstellung der großen Konzertform zu gelangen. Ist das erreicht, dann werden von dieser Hauptquelle der Formenbildung aus die reinigenden und belebenden Zuflüsse auch in die sich abzweigenden Einzelgebiete der musikalischen Formen strömen und dort frisches, junges Leben wecken. Aber erst muß das Hauptgebäude errichtet werden. Erst müssen wir wissen, daß es überhaupt zu bauen gilt, weiterzubauen oder auch niederzureißen und von Grund aus neu zu schaffen, je nachdem das Vorhandene sich brauchbar erweist.

Das Hauptgebäude! Nicht nur im bildlichen Sinne ist dieses Wort zu verstehen. Auch in unmittelbarer, wörtlicher Bedeutung gilt es. Form werden heißt nicht nur klingen, nicht nur gesellschaftlich erscheinen und leben — es heißt auch Raum werden. Erst der dem Kunstwerk angemessene Raum, angemessen nicht nur in akustischer, sondern auch in ästhetischer Beziehung, gibt ihm seinen richtigen Erscheinungswert. Er wird oft, ungeachtet der Erfüllung aller sonstigen Vorbedingungen, über die Möglichkeit der Wirkungsfähigkeit entscheiden. Wie ist es in dieser Beziehung heute bestellt?

Die Frage ist nicht auf den Konzertsaal zu beschränken. Sie gilt auch der Opernbühne gegenüber, deren heutige gesellschaftliche Form sich den Ansprüchen der Gegenwart gegenüber ebenso unzulänglich erwies wie das Konzertwesen. Betrachten wir vom Standpunkt des Gesamtbegriffs der Form als Einheit von Werk, Ausführenden, Mitwirkenden und Raum die Stätten, in denen uns heute die Musik dargeboten wird. Diese Räume, gleichviel, ob sie Theater- oder Konzertzwecken dienen, entsprechen dem Wesen unserer Kunst, ihren Formbedingungen gerade so wenig, sie lassen die nämliche Verquickung von lebensmüder Tradition, Unterhaltungs- und Vergnügungstrieb, Luxusbedürfnis und Gewinnsucht erkennen wie die Hörerschaft, die sie jetzt bevölkert, wie die Machthaber, die in ihnen gebieten. Wir haben Konzertsäle, die, aus früheren Zeiten stammend, schon äußerlich nur auf eine beschränkte Hörerzahl bemessen sind, wie sie eben in jenen Zeiten für solche Veranstaltungen in Betracht kam. Heute aber vermögen sie die Menge der zum Besuch Andrängenden nicht mehr zu fassen. Sie genügen somit weder den Bedürfnissen der Gegenwart noch den klanglichen Verhältnissen. Diese Räume setzen außerdem mit ihrer architektonischen Gliederung in Logen und Galeriereihen eine Rangabteilung der Besucher voraus, die dem Wesen der heutigen Gesellschaft widerspricht. Sie sind in der Art ihrer Inneneinrichtung entweder völlig charakterlos oder entsprechen dem dekorativen

Geschmack einer Zeit, die weder zu bauen noch auszustatten wußte und die in keinem Fall dem Raumempfinden und Raumgestaltungsvermögen der Gegenwart gerecht zu werden vermochte. Das Beste, was diese Zeit uns hinterlassen hat, sind kleine, von vornherein auf intime Wirkungen berechnete Säle von der Art der Berliner Singakademie. Hier ergibt das schöne Gleichmaß der Gliederung, die würdige Schlichtheit der Ausstattung und klanglich wirkungsvolle Anlage ein angenehmes, durch Sachlichkeit und Ernst der Form einnehmendes Gesamtbild. Aber in der Gestaltung größerer Räume waren die Baumeister des 19. Jahrhunderts wenig erfinderisch. Es fehlte ihnen das zielgebende Gesellschaftsideal für große Verhältnisse. Was ihnen gelang, war nichts anderes als eine auf weitgefaßte Grundmaße übertragene Vergrößerung eines bürgerlichen Vereinsraumes, in den der Platz für das Orchester zudem meist recht unpassend eingefügt wurde. Immerhin lassen die Bauten der alten Konzertgesellschaften, so wenig sie die Form des Kunstwerks wirklich im Raum darzustellen vermochten, doch ein gewisses ehrliches Streben nach Erfüllung des Konzertzweckes erkennen. Wenn diese Erfüllung nicht gelang, so erklärt sich das aus dem Unvermögen der Gesellschaft dieser Zeit, sich im großen Raum architektonisch zu gestalten. Weit schlimmer bestellt ist es um die Konzertsäle, die dem Unternehmertum ihr Entstehen verdanken. Hier konnte, der einzig maßgebenden Rücksicht auf die Verzinsbarkeit wegen, der Hinblick auf den Konzertzweck nur nebenher in Betracht kommen. Diese Räume mußten so angelegt werden, daß sie auch für Bälle, Kommerse, Ausstellungen, vielleicht auch Theatervorstellungen verwendbar waren. Aus solcher Verschiedenartigkeit der Zwecke ergab sich ein sowohl hinsichtlich der räumlichen wie der dekorativen Form so seltsames, stallartiges Mischgebilde, wie wir es an der Berliner Philharmonie besitzen, wo man, um die Benutzung für Konzerte wenigstens andeutend zu rechtfertigen, einige Reliefbilder berühmter Musiker in der Nähe der Saaldecke angebracht hat. Auch hier ist der Raum die getreue Spiegelung der Gesellschaft, die

sich in ihm bewegt und wohlfühlt. Wir brauchen nur einen solchen Saal in der Sinnlosigkeit seiner Erscheinung, seinem schlechten, unechten Glanz, der nichtssagenden Aufgeblasenheit seiner Verhältnisse anzuschauen, um zu wissen, daß das Publikum, das sich hier versammelt, eben nur ein Publikum, aber keine Gesellschaft sein kann, die auch dem Raume notwendigerweise den Stempel ihres Charakters aufprägt.

Wie aber haben wir uns den Konzertsaal unserer Zeit zu denken?

Was über die Elemente der Form bezüglich der dargebotenen Kunst wie der Hörerschaft gesagt wurde, gilt auch vom Raume. Was der Konzertsaal in dem, was er uns bietet und in der Zusammensetzung der ihn belebenden Gesellschaft sein soll: die neuzeitliche Weiterbildung und Verschmelzung von Kirche und Gesellschaftsraum, das muß er auch als Raum an sich sein. Damit sind die Grundlinien für die architektonische Gestaltung gegeben. Die Orchesteranlage darf nicht, wie es jetzt üblich ist, verlegen in eine der räumlichen Gestaltungsidee ursprünglich fremde Nische eingeklemmt werden. Sie muß, wie der Altarraum der Kirche, Mittelpunkt und Ziel des Ganzen bilden. Der Festhallentyp, wie er sich für Ausstellungszwecke in einigen großen deutschen Städten: München, Frankfurt, Breslau herausgebildet hat, kann als ein Versuch angesehen werden, die architektonische Form des großen Raums unserer Zeit zu finden. Durch diesen Versuch, der von der Idee der räumlichen Massengestaltung ausgeht, ist für die Lösung dieses Problems eine wesentliche Vorarbeit geleistet worden. Noch fehlt aber die zielgebende Bezugnahme auf die Erscheinung des musikalischen Kunstwerks, die räumliche Andeutung der musikalischen Zweckbestimmung, und so entbehrt die jetzige Lösung des ideellen Kerns. Immerhin ist hier ein Weg gewiesen. Seine Weiterbeschreitung kann vielleicht zum Ziele führen, wenn die Forderungen des Werkes richtig erkannt werden. In dem für die Ausführung in Stuttgart vorgesehenen Sinfoniehaus-Entwurf von Haiger haben wir einen von anderen Gesichtspunkten ausgehenden

Versuch, die Form des neuzeitlichen Konzertsaals aus der Weiterbildung der Idee des griechischen Tempels zu gewinnen. Auch nur einen Versuch, der im Gegensatz zu dem Festhallentyp nicht in erster Linie nach Befriedigung der materiellen Raumerfordernisse strebt. Er ist mehr aus ästhetenhaftem Verlangen als aus ursprünglicher Gestaltungskraft geboren und erscheint darum in Anlehnung an das griechische Muster nur stilsuchend, noch nicht aus starkem Zeitgefühl heraus stilschöpferisch.

Ästhetenhaft ist auch die in Haigers Projekt verwertete Idee des unsichtbaren Orchesters. Die moderne Sinfonie — wir werden auch hinsichtlich der Raumfrage Mahlers Achte als künstlerisches Muster vor Augen behalten müssen — bedarf der freien, nicht gedämpften Entfaltung der Klangmassen. Sie bedarf auch, von akustischen Forderungen abgesehen, des Bildes der Ausführenden, nicht aus Gründen des Schaubedürfnisses, sondern weil die Idee der Musik als aus mystischer Quelle wirkender Macht ein Traumbild vergangener Romantik ist. Wir erkennen in der Musik eine tätige, sozial sich auswirkende, gestaltende und bauende Lebensmacht. Der Anblick der Ausführenden kann uns nicht stören, sofern er vom Architekten in das Bild des Raumes hineingedacht ist. Sie selbst sind in ihrer ausübenden Tätigkeit ein Teil der Form des Werkes, und das Fehlen dieses Teiles würde die Erscheinung der Form ebenso beeinträchtigen, wie das Fehlen eines Teiles der Hörer. Die Idee des unsichtbaren Konzertorchesters ist eine aus nervöser Überempfindlichkeit geborene Übertragung des Wagnerschen Parsifal- und Nibelungen-Orchesters auf den Konzertsaal. Was bei diesen beiden Werken Wagners — und einzig bei diesen beiden — eine Eigentümlichkeit der Form und nur aus der ästhetischen Gesamterscheinung dieser Werke zu erklären und zu rechtfertigen ist, kann nicht einmal Wagner gegenüber zur allgemeinen Regel verbreitert werden. Nie kann in dem Anschaulichen der Wiedergabe etwas Verletzendes liegen, außer wenn es vielleicht zur Schaustellung entartet. Daß dies häufig vorkommt, ist zuzugeben, aber das Grund-

sätzliche der Frage wird dadurch nicht berührt. Die Forderung der sichtbaren Ausführung erwächst aus dem Wesen der Form. Wir müßten andernfalls auch zur Unsichtbarmachung der Hörer gelangen und würden dann wie König Ludwig bei dem Prinzip der Separataufführungen endigen — einem Prinzip, das die Zerstörung der Form bedeutet. Beethovens Instrumentalmusik hatte die Wendung zur Abstraktion eingeschlagen und ist in einzelnen Klaviersonaten und Streichquartetten bis an die für unser Fassungsvermögen äußerste Grenze der Abstraktion gelangt — die Grenze, deren Überschreitung vielleicht die Forderung der unsichtbaren Ausführung aus ästhetischen Gründen hätte rechtfertigen lassen. Die Musik nach Beethoven hat diesen Weg verlassen. Sie hat sich, im Gefühle der Ohnmacht gegenüber der Größe des hier verfolgten Ideenganges, mit verstärkter Kraft in das Gebiet des Sinnenlebens zurückgewandt. Sie hat im Laufe der Entwicklung die Kraft gefunden, aus der künstlerischen Beseelung dieses Sinnenlebens eine neue große Kunst des Lebens aufzubauen. Diese Kunst tönt nicht als Geisterstimme aus dem Unsichtbaren. Auch in ihrer äußeren Wiedergabe fordert sie die unmittelbare Wirkung von Mensch zu Mensch.

Der Frage nach sichtbarer oder unsichtbarer Ausführung der Wiedergabe nahe verwandt ist die nach der Art und Helligkeit der Beleuchtung. Angesichts unserer heutigen Konzertsäle fühlt man sich versucht, diese Frage mit einem: Je dunkler, desto besser, zu beantworten. Tatsächlich ist aus dieser Erwägung heraus, aus dem Bestreben, das Unzureichende der Räumlichkeiten nach Möglichkeit wenigstens zeitweise vergessen zu machen, neuerdings vielfach mit Beleuchtungseffekten experimentiert worden. Man hat versucht, dem Raum durch besondere Lichtwirkungen die „Stimmung" zu geben, die ihm fehlte. Die Beleuchtungsfrage ist aber keine Frage der Stimmung, sondern eine der Form. Diese Form, die das Mystische verwirft und lebendige Fühlung von Mensch zu Mensch voraussetzt, verbietet damit eine Verdunkelung des Raumes. In seiner idealen Gestalt

soll er nicht ein Raum für die Zwischenpausen, sondern ein Raum für die Aufführung sein, gerade durch sie erst seine wahre Bedeutung erhalten und durch die Wachhaltung des Raumbewußtseins auch das Formbewußtsein wachhalten. Die Frage kann nur dahin gerichtet sein, wie die Lichtquellen dieses Raumes zu gestalten sind. Die Antwort liegt nahe: sie werden der Erscheinung dieses R a u m e s entsprechen müssen. Eine Veränderung der Helligkeitsgrade während und nach der Aufführung kann im Konzerthaus ebensowenig in Frage kommen wie in der Kirche. Wohl aber wird dem Charakter des Raumes, seiner Herkunft vom Kirchenraum eine gedämpfte Festlichkeit der Lichtgebung entsprechen, die gleich der architektonischen Anlage die Orchesterloge besonders hervorhebt und sie zum Sammelpunkt für das Auge macht. Gewiß nicht die strahlende Helligkeit des Ballsaales, dazu bestimmt, den persönlichen Reiz jeder Einzelerscheinung voll zur Geltung zu bringen und gleichzeitig das ganze Bild in leuchtenden Glanz zu hüllen. Aber auch nicht das Halbdunkel irgendeiner lichtscheuen mystischen Kultushandlung, bei der die Menschen wie Schatten schleichen. Ein freies, edles, stetiges Licht, das dem Raume und dem Hörer sein Daseinsrecht läßt, ja dazu beiträgt, es ihm zum Bewußtsein zu bringen. Mit dem leuchtenden Mittelpunkt des Orchesters gibt es eine alleinende Gesamterscheinung von Werk, Aufführung, Teilnehmer und Raum.

Wer aber soll diesen Raum bauen? Etwa wieder die Stadt? Soll vielleicht ein besonderes Kunstparlament gewählt werden, das eigene S t e u e r v o r s c h l ä g e ausarbeitet und die Straßenreinigung Not leiden läßt, damit ästhetische Grillenfänger ihre müßigen Spekulationen befriedigen können?

Beunruhigen wir uns nicht zu früh. Dieser Konzertraum wird noch nicht gebaut werden, und unsere Straßenreinigung soll keine durch ihn veranlaßte Not leiden. Es ist auch vorläufig noch gar nicht nötig, nicht einmal wünschenswert, daß er gebaut werde. Erst müssen wir erkennen

lernen, was überhaupt Form ist, und dann müssen wir als Gesellschaft uns fähig erweisen, Formen zu bilden. Bauen wir vorher, so werden wir noch gar nicht wissen, was wir mit diesem Raume anfangen sollen, und wir werden ihn an einen Agenten oder einen Gastwirt verpachten. Vielleicht beruht das Ästhetenhafte des Haigerschen Entwurfs auch zum Teil darauf, daß noch kein drängender Gesellschaftswille, sondern nur die kritische Erkenntnis Antrieb gebend hinter ihm stand. Aber sind wir erst einmal dahin gelangt, uns als Gesellschaft zu erkennen und schöpferisch zu gestalten — dann werden wir gar nicht mehr zu fragen brauchen, wer uns den Konzertsaal bauen soll. Dann werden wir es wissen und in dieser Forderung keine überspannte Ästhetenidee, sondern ein Gebot der Notwendigkeit achten. Dann werden wir bauen müssen. Aber erst müssen wir lernen, zu sein. Der Hausbau krönt das Werk.

Er krönt den Gesellschaftsbau nicht nur der Konzertform — auch den des Theaters. Denn hier wie dort stehen wir unter dem Druck des Ererbten, das für uns unlebendig ist, hier wie dort tasten wir, ohne zu wissen, wohin wir eigentlich wollen. Wie könnten wir es wissen, da wir von uns selbst als Gesamtheit noch gar kein Bild haben. Wollen wir ein Haus bauen für Einwohner, die wir nicht kennen, ein Mietshaus von der Art etwa des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg, eines Hauses, dessen Vorhandensein eine vernichtende Selbstanklage der heutigen Öffentlichkeit bedeuten wird, so lange es noch steht? Dieser in Stein geschriebenen Selbstkritik des beginnenden 20. Jahrhunderts gegenüber sieht selbst der Ankläger sich gezwungen, mildernde Umstände geltend zu machen. Wie hätte diese Zeit auch fähig sein können, ein Theater der Allgemeinheit zu bauen, wo sie doch gar nicht wußte, was Allgemeinheit ist. Ein wirkliches Theater ist im Laufe des 19. Jahrhunderts gebaut worden: in Bayreuth. Aber es gibt keine allgemeine Form, sondern nur die eines Einzigen, und

selbst diese nicht für seine sämtlichen, nur für den der Zahl nach kleineren Teil seiner Werke. Die Oper Mozarts, die der deutschen Romantik und die des Auslandes ist in diesem Hause ebensowenig möglich, wie Wagners eigene Frühwerke, wie Tristan und Meistersinger. Man hat, wie stets solchen genialen Anregungen gegenüber, versucht, aus dem Einzelfall eine Regel abzuleiten, aus dem Beispiel des versenkten, unsichtbaren Orchesters, der breiten, gleichmäßigen Fläche des amphitheatralischen Aufbaues ein Universalrezept für den Theaterbau abzuleiten. Aber die Praxis hat gezeigt, daß die Nachahmung der Bayreuther Orchesteranlage schwere akustische und ästhetische Nachteile zur Folge hat. Auch die Bemühungen um eine Vervollkommnung auf der durch Wagner geschaffenen Grundlage, namentlich die Schalldeckel-Experimente, haben sich bisher als unfruchtbar erwiesen. Ebensowenig darf von der Beibehaltung des Amphitheaterausschnitts, wie er im Bayreuther Hause beim Aufbau des Zuschauerraumes zur Anwendung gekommen ist, das Heil erwartet werden. Es ist richtig, daß das Musikdrama Wagners erst durch die Resonanz dieser breiten, gleichförmigen, gewaltigen Zuschauerfläche zur vollen Geltung kommt. Aber das Musikdrama Wagners ist nicht mehr die Oper unserer Zeit. So wenig, wie unsere Musiker durch seine Nachahmung zum Erfolge gelangen konnten, ebensowenig können dies die Architekten.

Es ist viel geschrieben und gestritten worden über die Grundsätze des modernen Opernhausbaues, und manche wertvolle Einzelanregung entstammt diesen Diskussionen. So ist wohl anzunehmen, daß mit dem Verschwinden der alten Ständeverfassung auch das Logenhaus, der architektonische Ausdruck einer vergangenen Gesellschaftsordnung, verschwinden und dem demokratischen Amphitheater Platz machen wird. Und es ist gewiß wertvoll, wenn diese und die damit in Zusammenhang stehenden bühnentechnischen und ästhetischen Fragen erörtert werden. Nur durch solche Vorarbeiten kann die Überlieferung als solche erkannt und dem Neuen der Weg bereitet werden. Aber ein Ergebnis,

auch nur ein in der Theorie feststehendes, ist nicht gewonnen worden. Es konnte nicht gewonnen werden, weil all diesen Erörterungen eine ungenügende Vorstellung vom Wesen der Form zugrunde lag. Man versuchte die Gesetze des Baues aus den Bedingungen eines Kunstwerks vergangener Zeiten und Anschauungen zu entwickeln — denn ein solches ist für uns das Musikdrama Wagners. So lange man nicht erkennen will, daß dieses Werk mit dem Bau des Bayreuther Hauses seine Erfüllung gefunden hat, eine Erfüllung für sich selbst, die damit nicht zugleich Erfüllung für spätere Zeiten, ein für allemal geformtes Resultat bedeutet — so lange wird man mit allen Vorschlägen zum Theaterbau in die Luft bauen. Jenes Haus mögen wir bewundern in der Vollendung der Gesamtform. Für uns liegt es abseits vom Wege.

Form ist Gesellschaftsgestaltung. Einzig aus dieser Gestaltung der Gesellschaft unserer Zeit können wir die Raumgesetze für unsere musikalische Bühnenkunst gewinnen. Aber wir haben keine musikalische Bühnenkunst, wir haben keine Gesellschaft unserer Zeit. Unsere Musiker stehen unter dem Druck der Konvention. Sie lastet auf dem Theater mit seinen vielen Abhängigkeiten unvergleichlich schwerer als auf dem leichter beweglichen und materiell weniger gebundenen Konzertleben. Für wen sollen wir Häuser bauen? Wir haben Opernkomponisten, ein Opernpublikum und Opernhäuser. Alle drei stehen gleichmäßig unter dem Bann einer Vergangenheit, die niemals eine Vergangenheit gewesen ist, sondern nur ein wirr geschichtetes Konglomerat von Vergangenheiten darstellt. Sehen wir zu, eine Gegenwart zu gewinnen. Wie ihr Haus aussehen wird, ist eine Frage, die heute noch niemand zu beantworten vermag.

Wir können auch den Tempel unserer musikalischen Theaterkunst nicht vom Giebel aus bauen. Bauen wir von unten auf. Schaffen wir das, was wir schaffen können: eine Gesellschaft. Und wenn uns Kraft und Fähigkeit dazu gegeben ist, werden wir auch wissen, wie das Haus be-

schaffen sein muß, in dem sie wohnen soll. Auch die Dome und Kathedralen des Mittelalters konnten nicht aus dem Willen eines einzelnen entstehen. Erst als die Kirche sich verfassungsmäßig gestaltet und die Masse sich zur Gemeinde gefunden hatte, vermochte der Künstler, von dem schöpferischen Willen der Gesamtheit emporgetragen, im Haus das höchste, letzte, bleibende Sinnbild dieser Gesamtheit zu schaffen. Das Haus ist die Erscheinung, in der das, was im Musiker als Idee wirkte, was in Ausführenden und Hörern zur lebendigen bewegten Erscheinung kam, nun zur festen Masse erstarrt, zum Denkmal seiner selbst wird. Es ist der letzte, äußerste Grad der Versinnlichung. Darum kann es erst eine Erscheinung der höchsten Reife sein.

Wir stehen heute an einem Wendepunkte unseres sozialen, unseres öffentlichen, unseres staatlichen Lebens. Der Begriff der Gemeinsamkeit, bisher rhetorische Phrase, ist durch die Not der Zeit uns allen in bitterster Form ins Bewußtsein gehämmert worden. Wird er die Zeit der Not überdauern, wird er über den Zwang des Augenblicks hinaus Lebenskraft beweisen, um im Gesamtbewußtsein mit der ungeschwächten Wucht seines Ernstes fortzuwirken, freiwillige Hingabe an das Ganze auslösend — gestaltend, aufbauend?

Wir haben die Wahl, unterzugehen in Auflösung, oder fortzuschreiten in Zusammenfassung. Was wir sahen und sehen, ist das Bild einer zerfallenden Gesellschaft, zerfallend, weil ein Gesellschaftsbewußtsein nicht mehr vorhanden war, weder als Bewußtsein der Gesellschaftspflichten, noch als Bewußtsein der Gesellschaftsmacht. Die Kunst aber setzt beides voraus, und da beides fehlt, so haben wir kein Kunstleben, sondern einen Kunstbetrieb. Wir sahen auf dem Gebiete des Unterrichts, des Theater- und Konzertwesens Ansätze zu einer Neugestaltung, Ansätze, die da und dort noch in den ersten Versuchen stecken geblieben, anderswo schon über sie hinausgediehen sind. Wir erkannten auf dem

Gebiete der Konzertmusik die Zukunftsweisung eines Musikers. An uns ist es, sie in ihrer vollen Bedeutung zu fassen — an uns, soweit wir Gesellschaft sind. Noch sind wir es nicht. Werden aber können wir es, sobald wir den Willen haben, uns als Gesellschaft zu erkennen — uns der gemeinsamen Grundlage unseres Seins und Tuns bewußt zu werden, auf der wir alle heute stehen als Gesamtheit, als Volk, als Staat.

Diese Grundlage ist es, diese Wurzel unseres gemeinsamen Seins, aus der einzig auch die Formen unserer Kunst erwachsen können. Nur wir alle können sie zum Leben wecken, ihnen Gestalt geben als einem Teile unseres Seins, als dem reinsten Ausdruck unseres geistigen Vermögens, dem höchsten Sinnbild unseres Lebens, dem verklärten Abbild unseres gesamten Menschentums. Wir alle können das, indem wir Gesellschaft werden, uns in eine Einheit verschmelzen und als Einheit schöpferisch, das will sagen: tätig werden.

Zweiter Teil:

Der Musiker

Die musikalische Form ist soziologisches Prinzip einer ästhetischen Ordnung, tätig und sichtbar werdende gesellschaftliche Organisationskraft der Musik. Hervorgehend aus der Verfassungsgrundlage der Gesellschaft, bringt sie diese zur Erscheinung, zur idealisierenden Darstellung, gibt sie ihr das, was Schiller die „lebende Gestalt" nennt. Wem Macht verliehen wurde, die Formel auszusprechen, die diesen Erdgeist zur Erscheinung zwingt: den nennt man Musiker.

Ist der Musiker unserer Zeit sich dieser Macht bewußt? Kennt er die durch sie bedingten Rechte und Pflichten, seine Aufgabe und seine Verantwortlichkeit?

Die Gesellschaft unsrer Zeit wurde erkannt als eine durch staatsrechtlichen Zwang nur äußerlich zusammengehaltene Mischung von Gesellschaften verschiedenster Herkunft und Interessenrichtungen ohne bewußtes Gemeinsamkeitsgefühl. Das Bild des Musikers entspricht diesem Zeitbild. Musiker ist er im Sinne der gewerblichen Hantierung. Die Bedeutung der beruflichen Sendung bleibt seinem Erkenntnisvermögen ebenso fremd, wie der Gesellschaft und ihm die Ahnung von der Forderung einer gemeinsam zu schaffenden Form. Daß es so ist, hängt mit der Beschaffenheit unseres geistigen und kulturellen Lebens überhaupt zusammen. Wie es so wurde, erklärt sich aus der Herkunft und Erziehung des Musikers.

Der Musiker entstammt dem dienenden Stande. Jahrhunderte hindurch war er der Untergebene der Kirche, der Diener der Fürsten, der Lakai der Adligen. Das entrechtende Wort: „Weß' Brot ich esse, deß' Lied ich singe" ist trotz seiner allgemeinen Bedeutung nicht zufällig dem Gebiete der Musik entnommen. Gerade weil die Musik schmiegsamer als alle anderen Künste dem Gesellschaftswesen ihrer Zeit folgt, weil sie mehr als alle anderen unmittelbar auf diese Zeit angewiesen ist, um Form, das will sagen: Leben zu gewinnen, eben darum hat das Herrenwesen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts ihr seine Spuren um so tiefer eingeprägt. Es hat das Dienstbarkeitsverhältnis der Kunst überhaupt der Musik gegenüber am drückendsten zur Gel-

tung gebracht, den Musiker zum recht- und willenlosen Hörigen gemacht. Der Kampf eines Joh. Seb. Bach mit seinen Behörden, die Abhängigkeit Haydns, die demütigende Behandlung des jungen Mozart sind nur einige Beispiele für einen allgemein als selbstverständlich angesehenen Zustand. Und als das unmittelbare Dienstbarkeitsverhältnis allmählich erlosch, fanden sich Mittel, es in anderer Gestalt fortbestehen zu lassen.

Eine solche, Jahrhunderte hindurch währende Unterdrückung der Selbständigkeit konnte nicht ohne Einwirkung auf die Entwicklung des Persönlichkeitsgefühls des Einzelnen, wie auf das Selbstbewußtsein des ganzen Standes bleiben. Die lange Zeit übliche Sitte der Widmungen an vermögende Kunstliebhaber war nichts anderes als eine an diese gerichtete Zahlungsaufforderung, die den Musiker zum abhängigen Bittsteller machte. Sogar der selbstherrliche Beethoven empfing von aristokratischen Wohltätern eine Rente, deren Entgegennahme ihn an einen bestimmten Wohnsitz band. Man braucht nur an die heut noch nicht verschwundene Einrichtung des Theaterbenefizes zu denken, um zu erkennen, wie geläufig dem Künstler das Betteln war und wie wenig er sich daran stieß.

Mit dem Zerfall der absolutistischen Gesellschaftsformen war der Musiker frei geworden, frei im bürgerlichen Sinne, ehe er als Künstler und als Stand sich zur Entgegennahme der Freiheit vorbereitet, ehe er mit dem Anspruch auf bürgerliche Freiheit auch das Bewußtsein der sozialen Verantwortlichkeit erworben hatte. Die alten Verhältnisse waren ihm zwar oft unbequem gewesen, hatten ihn beengt, aber ihm doch seinen festen Platz und Wirkungskreis angewiesen. Wie sollte er sich diese jetzt schaffen? Zum Bewußtsein seines sozialen Wesens und Wertes, zur Erkenntnis seiner gesellschaftlichen Berufung hatte er sich noch nicht durchgerungen, auch war der einzelne nicht fähig, aus eigenem dazu zu gelangen. So suchte er einstweilen das wieder herzustellen, was die Wirklichkeit aufgehoben hatte: seine Abhängigkeit. Er wurde Beamter, Angestellter, und träumte von der

Freiheit der Kunst. Er hätte diese Freiheit haben können, aber er wußte nichts mit ihr anzufangen. So fügte er sich dem Charakter der Zeit: er gab sich einen Preis und verkaufte sich. Er wurde käuflich, seine Kunst wurde käuflich. Damit machte er, der zum Gestalten und Beseelen Berufene, sich zum Untergebenen einer Gesellschaft, die noch nicht einmal, wie in früheren Zeiten, wahrhafte Gesellschaft war, sondern eine Mischung zerfallender oder in Konvention erstarrender Gesellschaftstrümmer, aus denen nur hier und da, auf kleine Kreise beschränkt, eine echte und wahrhafte Formblüte empordrängte.

Schumann und Mendelssohn sind, wie sie die Formen der großen Kunst der Gesellschaft ihrer Zeit entsprechend verniedlicht und geglättet haben, in ihrer persönlichen Entwicklung die bemerkenswertesten Zeugen für jenes Künstlertum, das in Unabhängigkeits- und Freiheitsrausch begann, um, unvermögend, das soziale Problem des Musikertums zu lösen, im Beamtentum zu enden. Daß durch sie, namentlich durch Mendelssohn, zugleich die Grundlagen für die allgemeine Ausbildung der Musiker und in Verbindung damit durch Schumann eine Erweiterung des Gesichts- und Wirkungskreises der musikalischen Kritik geschaffen wurde, sind wichtige Errungenschaften, bedeutsame Vorarbeiten zur Lösung des Problems der gesellschaftlichen Eingliederung des Musikers — aber doch eben nur Vorarbeiten. Sie entsprachen einem didaktisch-literarisch gerichteten Zeitgeist, der des kühn durchgreifenden, auf das gesellschaftliche Ganze gerichteten Handlungstriebes entbehrte und sich in Einzelbestrebungen erschöpfte und verlor. Lebendig aber wurde die Erkenntnis des Ganzen in den Künstlern, die aus dieser Erkenntnis heraus wieder Kraft zur Gestaltung großer Formen gewannen: Wagner und Liszt. Zwar gelangten auch sie nicht zu einer Lösung des sozialen Problems des Musikertums. Für eine solche fehlten die Voraussetzungen innerhalb der Gesellschaft wie bei den Musikern selbst. Aber sie waren die ersten, die das Problem für ihre Person lösten und damit ein Ziel als Beispiel auf-

stellten: die Unabhängigkeit des Musikers von allen Machtfaktoren äußerer Art, von Höfen, vom Beamtentum, vom Herkommen, vom Kapital. Mit Wagner und Liszt stehen die ersten freien Musiker vor uns, frei nicht im Sinne ungebundener Willkür, sondern im Sinne des seiner Verantwortung und Pflichten bewußten Künstlertums, das schafft, was es will, was es kraft eigener Erkenntnis muß, das, um dieser Verantwortung, diesen Pflichten genügen zu können, sich losreißt von der lähmenden Konvention, von der Mumie einer einstigen Gesellschaft, unter deren Zwangsbindungen es die Lebensregungen der neuen spürt. Die Freiheit des Künstlers wird in diesen beiden Erscheinungen zur Tat, freilich nur zur persönlichen, die zwar das Beispiel gibt, aber keine allgemeine Grundlage schafft. Einer solchen zuzustreben, war einem Dritten vorbehalten, der mit der Verkündigung der künstlerischen notwendigerweise auch die der noch weiter reichenden sozialen Mission Wagners und Liszts übernommen hatte und darin seine Lebensaufgabe fand: Hans von Bülow.

Mit Wagner, der dem Theater eine neue Form schuf, Liszt, der durch Neubelebung des Musikfestes dem Konzertwesen einen gewaltigen Impuls gab, und Bülow, der die grundlegenden Ideen seiner beiden Meister in ruhelosem Wanderzuge dem allgemeinen Bewußtsein einzuprägen suchte — mit diesem Dreigestirn von Künstlern tritt zum erstenmal eine Neuerscheinung im instrumentalen Musikertum auf, die für die innere Organisation des Musikertums im Laufe des 19. Jahrhunderts weittragende Bedeutung gewonnen hat und es von der früherer Jahrhunderte grundsätzlich scheidet: die Trennung von Schaffenden und Ausübenden. Nicht als ob Bülow der erste nur ausübende Musiker gewesen sei. Die Scheidung beginnt mit dem Zerfall der alten Gesellschaft: um die Wende des 18. Jahrhunderts. Bis dahin hätte die dienende Stellung des Musikers eine Teilung der Tätigkeit nicht zugelassen: der Schaffende war Virtuose oder Dirigent, denn sein Schaffen war für ihn nur der äußere Anlaß, sich gesell-

schaftlich zu betätigen. Der Ausübende war Komponist, denn durch sein Schaffen erst erweckte er das Interesse für seine Leistung und erhielt er Anwartschaft auf Anerkennung als Musiker. Beethoven, diese gewaltige Grenzscheide zwischen alter und neuer Zeit, gibt auch hier den Übergang. Er ist der erste, der sich — zunächst durch den Gehörverlust gezwungen — in der zweiten Hälfte seines Lebens der ausübenden Tätigkeit fernhält. Schubert, in der Enge seines kleinbürgerlichen Daseins kaum für das Übermaß seines Schaffensdranges Betätigungsmöglichkeit findend, gleicht ihm darin. Weber, Mendelssohn und Schumann bedeuten wieder ein halbes Zurücklenken zu vergangenen Zuständen, wenn auch bei Schumann anstelle der ursprünglich geplanten Virtuosentätigkeit die des Kritikers tritt. Auch Wagner, Liszt und, ihnen folgend, der Dritte unter den großen schöpferischen Musikern der jüngsten Vergangenheit: Brahms, beginnen als Dirigenten und Virtuosen. Bei allen Dreien aber steigert sich die ausübende Tätigkeit bis zur ausschließlichen Umsetzung in unmittelbares Schaffen. Die Weiterführung ihres ausübenden Wirkens geht an einen über, der als Schaffender zurücktritt, dafür aber alles Nachschaffende in sich vereinigt: Lehrer-, Virtuosen- und Dirigententum, der als Kritiker und als Herausgeber wirkt, der die Propaganda der Tat jeder Art sich zum Lebensinhalt macht, an Bülow.

Wie ist eine solche, Jahrhunderte hindurch geübtem Herkommen widersprechende Trennung zu erklären?

Man könnte meinen, daß durch das Auftreten des neuzeitlichen Virtuosentums, wie es Paganini und Liszt verkörperten, Anforderungen an die mechanisch technische Leistungsfähigkeit zur Regel wurden, denen der schöpferisch tätige Musiker, der seine Zeit nicht ausschließlich Fingerübungen widmen will, auf die Dauer nicht entsprechen kann. An dieser Erklärung mag manches richtig sein. Doch auch die uns heut fremd gewordene Virtuosentechnik früherer Zeiten, der unsrigen gegenüber keineswegs in allen Punkten nur eine Vorstufe, sondern von ihr im Wesentlichen der Art

verschieden, war das Ergebnis mühevoller Studien. Es geht daher nicht an, eine so eigentümliche Erscheinung wie diese Loslösung des schaffenden vom nachschaffenden Musiker sozusagen nur als gewerbliche Arbeitsteilung erklären zu wollen.

Die Wahrheit liegt in der Tat auf ganz anderem Gebiet. Mit dieser von Beethoven vorweggenommenen, von Mendelssohn und Schumann wieder unterbrochenen, durch Wagner, Liszt, Brahms und Bülow aber zur Ausführung gebrachten Tat wird der erste Schritt getan zu einer Loslösung des Musikers aus den Fesseln einer ihm auftraggebend und gebietend gegenüberstehenden Gesellschaft, zur Schaffung einer neuen Grundlage seines sozialen Daseins. Diese neue Grundlage ist sein Anspruch auf Selbstbestimmung, das Recht, sein Verhältnis zur Gesellschaft so zu gestalten, wie es das Gesetz der Persönlichkeit vorschreibt, und damit diese Persönlichkeit jedem von außen geübten Zwange zu entziehen, ihr die freie Entfaltung aller in ihr ruhenden besonderen Fähigkeiten zu ermöglichen. Es ist demnach nicht anzunehmen, daß in früheren Jahrhunderten nur musikalische Universalbegabungen geboren wurden, die sich ebenso zu Komponisten wie zu Ausführenden und Lehrern eigneten, während neuerdings nur Spezialtalente für eine einzelne dieser Tätigkeiten zur Welt kommen. Vielmehr ist die Verteilung der Gaben zu allen Zeiten die gleiche gewesen. Die Gesellschaftsverfassung früherer Jahrhunderte aber erkannte den Musiker nur an in gleichzeitiger Betätigung als Schaffender und Ausübender und zwang ihn so durch Erziehung und wirtschaftlichen Druck zur Doppeltätigkeit. Diesen Zwang hat die im Laufe des 19. Jahrhunderts angebahnte Entwicklung aufgehoben. Sie hat damit den Grund gelegt zur Unabhängigkeit des Künstlers und so eine erheblich mannigfaltigere, dem Bedarf der Gegenwart entsprechende Entfaltung des Talents ermöglicht. Sie hat die Persönlichkeit frei gemacht, indem sie ihr die Möglichkeit einer neuen wirtschaftlichen Fundamentierung gab, von der aus der einzelne gemäß seinen Neigungen und Gaben weiterbauen konnte.

Wie aber ist diese wirtschaftliche Grundlage beschaffen? Von welchen Gesichtspunkten aus wird sie gewonnen und wie gestaltet sich das Zusammenwirken der beteiligten Kräfte?

Kunst im allgemeinen und insbesondere Musik, als die immateriellste der Künste, besitzt keinen Handelswert im Sinne der Börse. Jede geschäftliche Einschätzung widerspricht ihrem Wesen von Grund aus. Aber der Künstler bedarf der wirtschaftlichen Lebensgrundlagen. Er soll nicht, wie die Musiker der deutschen Romantik, im Beamtentum, in der „festen, pensionsfähigen Stellung" eine Zuflucht suchen. Das Wesen des Beamtentums fordert nicht nur die Unterordnung der Persönlichkeit unter die Idee eines Ganzen. Es verwirft die Persönlichkeit und fordert das Schema einer genau bezeichneten Arbeitsleistung. Es widerspricht damit der höchsten Forderung des Künstlertums nach Freiheit und ungehemmter Entfaltung der Persönlichkeit. Der Musiker soll auch nicht als Schützling der Vornehmen und Kunstliebhaber sein Dasein durch Geschenke, Renten, Wohltätigkeitserweisungen fristen, denn auch sie schließen außerkünstlerische Bindungen in sich ein. Er soll überhaupt nicht streben oder bitten: er soll fordern, denn er hat das gute Recht dazu. Er ist kein Spaßmacher, kein Unterhalter. Was er schafft, ist nicht bestimmt, müßige Stunden vertändeln zu helfen, zu putzen, zu schmücken, dem Luxusbedürfnis zu dienen. Was er schafft, ist eine notwendige soziale Arbeit, notwendig im Sinne jeder Lebensentfaltung, die über die Forderungen der gröbsten Bedürfnisse hinausgeht, notwendig im Sinne der Gestaltung unseres persönlichen wie öffentlichen Lebens, der Betätigung in uns ruhender, nach Entfaltung drängender Kräfte. Er steht inmitten der Gesellschaft als am Werke der Gesamtheit unablässig Mitschaffender, eine nicht nebensächliche oder überzählige, sondern eine notwendige Arbeitskraft — sobald diese Gesamtheit weiß, was es heißt: Gesamtheit sein. So hat er ein unanfechtbares Recht, seinen Anteil auch an dem Wirtschaftsergebnis dieser Gesamtheit

nicht erbitten zu müssen, sondern zu verlangen. Die Anerkennung dieses Rechtes ist eines der großen Ziele der Musikerschaft. Erreicht kann es nur werden durch die klare Erkenntnis der Musik als Macht des sozialen Lebens, und zur Verallgemeinerung dieser Erkenntnis müssen wir erst gelangen. Grundsätzlich stehen wir ihr noch fern, aber einige Schritte sind aus dunklem Drange in der Richtung auf das Ziel hin schon getan, und in dieser Richtung werden wir weiter vorwärts schreiten müssen.

Beethoven hat angesichts der Notlage, in die sein Künstlertum bei geschäftlichen Verhandlungen geriet, einmal ausgerufen: „Es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er braucht. So muß man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darein! — Du lieber Gott! — Das nenne ich noch einmal sauer.“ —

Dieser Notschrei läßt nicht nur die Schwierigkeiten ahnen, die dem Musiker ein seiner Natur entgegengesetzter und ihm widerlicher Handel mit den Verlegern bereitete — er zeigt auch mit naiver Drastik das Heilmittel, das der Künstler sich als das seinem Wesen am besten entsprechende erträumt. Beethoven ist sich der Bedeutung seines Schaffens für die Allgemeinheit bewußt. Er gründet darauf einen für ihn selbstverständlichen Rechtsanspruch — aber an eine buchstäbliche Erfüllung seines Wunsches mag er selbst wohl nicht im Ernst gedacht haben. So zweifellos und unanfechtbar sein Rechtsanspruch ist — es gibt vielleicht auch heute, neunzig Jahre nach Beethovens Tod, noch nicht allzuviele, die ihn selbst einem Beethoven gegenüber als zwingend anerkennen würden. In der Tat wäre jenes Eintauschamt eine praktisch kaum zu verwirklichende Einrichtung. Es wäre dafür erforderlich, daß niemand sich künstlerisch betätigt als der Berufene, daß kein Künstler mehr zu nehmen trachtet, als sein Bedarf tatsächlich erfordert, und daß die Bedeutung des Schaffenden sofort allgemein anerkannt würde — sämtlich Voraussetzungen, die nur in dem Ideal-

staat erfüllt werden könnten, in dem das große schöpferische Genie beheimatet ist. Die Wirklichkeit hat die Lösung des Kunst-Wirtschaftsproblems auf andere Art versucht: sie hat dem Musiker zur Ermöglichung der wirtschaftlichen Verwertung seines Schaffens den Zwischenhändler beigesellt. Ihm fällt die Aufgabe zu, die künstlerische Arbeit in Geschäftswerte umzusetzen. Dieser Zwischenhändler heißt dem schaffenden Musiker gegenüber Verleger, dem ausübenden gegenüber Agent.

Das grundsätzlich Bemerkenswerteste an dem System des Zwischenhandels ist, daß es keine Lösung des Kunst-Wirtschaftsproblems bietet, nicht einmal eine in unvollkommener Art, sondern daß es eine Umgehung dieses Problems vorstellt. Die Frage lautete: auf welche Art läßt die Allgemeinheit dem Musiker den ihm zukommenden wirtschaftlichen Anteil zufließen? Die praktische Antwort heißt: der Musiker bestelle sich einen Sachwalter, und dieser sehe zu, was er vermöge geschäftlicher Rührigkeit nicht von der Allgemeinheit als solcher, sondern von ihren einzelnen Gliedern für den Musiker erhalten kann. Dies ist das Prinzip des Zwischenhandels-Systems. Es beruht auf einer Leugnung der allgemeinen Verpflichtung, für die der gute Wille eines durch geschäftliches Angebot heranzubildenden Liebhaberkreises eintritt: das wirtschaftliche Gegenstück zu dem sozialen Bilde der privaten Konzert- und Theatergesellschaften, denen die Wahrung einer öffentlichen Angelegenheit anvertraut wird. Wie weit wir heut schon fähig wären, eine solche Ordnung der Dinge durch eine andere zu überwinden, wie diese andere gefunden werden und beschaffen sein könnte, bleibe zunächst dahingestellt. Man könnte erwidern, daß, selbst wenn das jetzige Prinzip im Hinblick auf den organisatorischen Grundgedanken keine Lösung, sondern nur die Umgehung der Kernfrage bringe, es doch praktisch auf einer gesunden Grundlage ruhe. Es biete die Möglichkeit, durch Schaffung einer Mittelsinstanz, die dem Musiker wie dem Publikum den geschäftlichen Teil des Verkehrs abnimmt, ein genaues Maß für Angebot und

Nachfrage zu erhalten und dementsprechend den Wert des Künstlers bestimmen zu können. Je mehr er die Allgemeinheit zu fesseln wisse, um so mehr werde er sie zu seinen Diensten finden.

Dies ist in der Tat der heut geltende Standpunkt. Die automatisch durch das Verhältnis von Angebot und Nachfrage sich selbst regulierende Wertbestimmung ist der Ausdruck einer Nützlichkeitsphilosophie, die die Objekte nicht wägt, sondern sie nur nach dem Grade ihrer Begehrtheit schätzt. Die Unterscheidung zwischen „Künstler" und „Publikum" spiegelt eine Gesellschaftsauffassung, die dieses nur als „Konsumenten", jenen als „Produzenten" kennt. Von der Zusammengehörigkeit und gegenseitigen Bedingtheit beider weiß sie nichts, und darum gilt ihr die Musik letzten Endes nicht als ein mit den Erfordernissen des Lebens notwendig verbundenes Daseinselement, sondern nur als ein auf Liebhaberwürdigung angewiesenes Spiel „tönend bewegter Formen". Es ist die gleiche Anschauung, die der Verfassung unseres Unterrichts-, Theater- und Konzertwesens zugrunde liegt und die unserer öffentlichen Musikpflege durchweg den Stempel des Zweckwidrigen oder zum mindesten doch Zwecklosen aufgeprägt hat.

Die verhängnisvollste Folge dieses Wirtschaftssystems aber, die seine Gefahren nach außen erst erkennbar machte, war die immer stärker werdende Machtentfaltung des Zwischenhandels. Ihm bot sich nun die Möglichkeit, sich aus einer ursprünglich vermittelnden Stellung zum Gebieter seiner beiden Schutzbefohlenen aufzuschwingen. Er unterwarf sich das Publikum, indem er dessen Neigungen zu genießerischer Kunstempfängnis entgegenkam, ihm eine zu erarbeitende Kunst nach Möglichkeit fernhielt und damit geschmackzersetzend wirkte. Er unterwarf sich den Musiker, indem er ihm gegenüber alle Reize des geschäftlichen Erfolges spielen ließ — um den Preis des Verkaufs der künstlerischen Unabhängigkeit. So wurde der Zwischenhändler für den Musiker allmählich zum Gebieter. Er nahm ihm die Last des Geschäftlichen ab, damit aber unvermerkt

auch das Recht der freien Selbstbestimmung und modelte ihn auf kaufmännische Art zu einem Vertriebsartikel um. Ermöglicht wurde dem Zwischenhändler diese Vertauschung der Dienerrolle mit der des Herrn allerdings nur dadurch, daß der Musiker weder das Bewußtsein vom Werte seiner Unabhängigkeit, noch von seiner Verpflichtung der Gesellschaft gegenüber hatte. Vielmehr betrachtete er die neue Ordnung mit dem Kaufmann als Mittler zwischen den beiden verschiedenen Welten: der des Musikers und der des Publikums als natürlich und notwendig. Sein Charakter wie sein soziales Pflichtgefühl war unentwickelt genug, um in dem erwerbsmäßigen Ausüben dessen, was er seine Kunst nannte, und in dem Einstreichen des klingenden Lohns dafür die Erfüllung seiner künstlerischen Mission zu sehen.

So beherrscht jetzt der Zwischenhandel unser Kunstleben auf dem Gebiet des Verlags- wie des Agenturwesens, und dadurch beherrscht er unsere Bühnen und unsere Konzertinstitute. Der Verleger als kaufmännischer Unternehmer entscheidet über Veröffentlichung oder Nichtveröffentlichung neuer Werke, er bestimmt ihren wirtschaftlichen Wert, er besorgt ihren „Vertrieb" an die in Betracht kommenden Abnehmerkreise, und ihm in erster Linie bleibt die Entscheidung über das Schicksal der Schaffenden und ihrer Werke anheimgestellt. Man braucht nicht zu behaupten, daß er unter allen Umständen sein Geschäft nur vom Gewinntrieb leiten lassen wird. Auch der Verleger kann Idealist sein, er ist es sogar zuweilen. Das Wesentliche aber liegt nicht in der Frage nach seiner Philosophie. Es liegt in der Tatsache, daß er als Kaufmann ein Herrenrecht übt gegenüber dem Schaffenden wie dem Verbrauchenden, und daß dieses Herrenrecht ihm die Freiheit läßt, der Philosophie zu huldigen, die seinen persönlichen Neigungen entspricht. Diese persönlichen Neigungen des leitenden Geschäftsmannes werden aber notwendigerweise vorwiegend geschäftlicher Natur sein müssen, sonst gerät er mit sich selbst und seinem Beruf in Widerspruch. Das Geschäfts-

interesse bestimmt und regelt demnach den Weg der künstlerischen Produktion und ebenso den der Reproduktion. Der Agent ist es, auf den der ausübende Musiker angewiesen ist. Der Agent kann Existenzen schaffen und vernichten, er bestimmt den Kurswert des einzelnen, er gibt oder verweigert ihm Beschäftigung. Seine Gunst ist das Erstrebenswerte. Das Ziel der namhaften ausübenden Musiker unserer Zeit ist, Beamte eines einflußreichen Agenten zu werden, Beamte in dem Sinne, daß dieser Agent ihnen ein bestimmtes Einkommen zahlt und dafür ihre Dienstleistungen regelt, ihre Kunst also für eine gewisse Zeitgrenze und mit Gewährung einiger Freiheiten für den Künstler in feste Pacht nimmt. Ein so hohes Ziel zu erreichen, ist nur wenigen Auserwählten vergönnt. Ebenso wird es nur wenigen Schaffenden gelingen, durchzusetzen, daß ihnen ein Verleger alles gibt, dessen sie bedürfen, während er dafür das Anrecht auf ihr gesamtes Schaffen erwirbt, wie es bei Simrock Brahms gegenüber der Fall war.

In neuerer Zeit haben einzelne Musiker-Organisationen versucht, die Vormacht des Zwischenhändlertums zu brechen. Die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" hat, gestützt auf das Aufführungsrecht, sich bemüht, die Befugnisse des Verlegers einzuschränken, und eine Anzahl ausübender Musiker hat das Wagnis unternommen, durch Gründung eigener Agenturen dem Berufsagenten entgegenzutreten und ihm gleichzeitig unter Hinweis auf die Gewerbeordnung die Verbindung von Vermittler- und Unternehmertum, eine Hauptquelle seiner Macht, gesetzlich zu verbieten. Von beiden gegen das Zwischenhändlerwesen geführten Unternehmungen ist die zweite völlig mißglückt, zunächst, weil sie sich nur auf die untersten Schichten des Künstlertums stützte, ihre Organisation des Vermittlungswesens infolgedessen wenig sachliches Zutrauen wecken konnte. Aber auch die auf die Teilnahme der einflußreichsten Schaffenden gegründete Unternehmung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer vermochte gegen die Übermacht der Musikverleger hinsichtlich der vollen Wahrung des Urheberrechtes

zunächst nur Teilerfolge in Nebenfragen zu erzielen. In der grundsätzlichen Hauptfrage nach unumschränkter Verfügungsfreiheit des Schaffenden über sein Werk dagegen hat sie einen schweren Mißerfolg erlitten, ohne daß sie bisher daran denken konnte, der Einrichtung des Verlagswesens überhaupt und seiner Kunstschicksale bestimmenden Macht entgegenzutreten.

Und doch weisen beide Versuche den Weg, der beschritten werden muß, oder zum mindesten die Richtung, deren Weiterverfolgung auf diesen Weg führt: das Genossenschaftsprinzip. Ehe es aber zur Anwendung gelangen kann, muß man wissen, welches eigentlich das Ziel ist, dem man zustrebt. Man muß vor allem wissen, was man bekämpfen will und warum man kämpft. Diese Erkenntnis fehlte den bisherigen Unternehmungen, und darum mußten sie in der Hauptsache scheitern. Was sie erstrebten, war eine Beseitigung von Mißständen der jetzigen Betriebsart, und zwar von Mißständen vorwiegend rein geschäftlicher Art — nur an solchen pflegt der moderne, merkantilisch gerichtete Musiker ernstlich Anstoß zu nehmen. Das aber, was es in Wahrheit zu bekämpfen gilt, sind nicht einzelne Mißstände, sondern es ist das Wesen selbst des Betriebes. Nicht geschäftliche Interessen geben den Anstoß, sondern die Erkenntnis des elementaren Widerspruchs zwischen der sozialen Bedeutung der Musik innerhalb der heutigen Gesellschaftsverfassung und der Idee des Zwischenhandels als geschäftlicher Mittelsinstanz zwischen Künstler und Publikum.

Nun gilt es, diese Idee als nicht mehr daseinsberechtigt zu erkennen. Sie ist das Erbteil des 19. Jahrhunderts, die Übergangsformel von der Gesellschaftsverfassung des 18. Jahrhunderts mit dem Musiker als Diener, zu der kommenden Gesellschaftsverfassung mit dem Musiker als gleichberechtigt schaffendem Bürger. In der Übergangszeit, als die uns heut das 19. Jahrhundert erscheint, gab es in der Tat einen „Künstler" und „Publikum", von denen jeder für sich in seinem abgemessenen Kreise lebte und des

Vermittlers zum gegenseitigen Austausch der Gaben und Erzeugnisse bedurfte. Wir aber kennen diesen Austausch nicht mehr, der verschiedenartig gerichtete Lebensinteressen voraussetzt. Wir wollen ihn nicht mehr kennen, denn wir erstreben nicht nur eine äußerliche Staatseinheit, sondern eine Ideen- und Kultureinheit. In einer solchen ist kein Platz mehr für Künstler und Publikum als verschiedenartig interessierten Gruppen, kein Platz mehr für eine unterhaltende Musiker- und eine zahlende Hörerkaste. Hier gibt es nur noch eines: die Gesellschaft selbst als organischen Zusammenfluß aller gestaltenden Kräfte.

Aber vernichten wir damit nicht manches Gute, das des Weiterwirkens fähig und wert wäre?

Es ist richtig, daß durch grundsätzliche Wandlung der bisherigen Zustände viel an sich Förderndes, Anregendes, namentlich im persönlichen Sinne, in den Beziehungen zwischen Verleger und Schaffenden wie zwischen Agent und Ausübenden verloren gehen wird, wie es überhaupt einseitig und falsch geurteilt wäre, wollte man Verleger und Agenten nur als Ausbeuter ihrer Schutzbefohlenen oder als Unwissende ansehen. Sie sind dies im Grunde genommen ebensowenig, wie etwa Fürsten und Adlige nur als unverständige Despoten und Tyrannen, die Kirche nur als Knechterin ihren dienenden Musikern gegenübertraten. Vielmehr lag auch hier viel wahrhaft Befruchtendes, ein oft schöner und erhebender Austausch von Gaben in dem wechselseitigen Verhältnis, und das Dichterwort von dem Sänger, der mit dem König gehen soll, ist keine Phrase, sondern spiegelt eine echte Kultur. So lange ein solches Verhältnis der Gesellschaftsorganisation entsprach, hatte es eine tiefe wahrhafte Berechtigung. Aber es kam die Zeit, in der es zerfiel, nicht wegen dieses oder jenes Mißstandes, sondern weil es dem kulturellen Formenbedürfnis einer neu sich bildenden Gesellschaft nicht mehr Genüge bot.

So muß auch das heutige System des Zwischenhandels fallen — nicht wegen einzelner praktischer Mißstände, sondern weil es sich als Fremdkörper einschiebt zwischen

Schaffende und Gesellschaft, weil es eine Scheidewand aufrichtet zwischen den Gliedern eines Gesamtorganismus, und weil diese Scheidewand niedergerissen, diese zopfige Trennung von Künstler und Publikum aufgehoben werden muß, damit beide sich vereinigen können zur Schaffung der neuen Gesellschaft, der neuen Form. Die Gewinnung dieser Möglichkeit ist Aufgabe der Musikerschaft. Die Gesellschaft hat den Musiker aus seiner dienenden Stellung entlassen, sie hat ihm die Freiheit gegeben. Bisher wußte er sich ihrer nicht zu bedienen, und so hat er sie und sich wieder verkauft: dem Verleger, dem Agenten. Aber er beginnt die Fesseln seiner Herren zu spüren, aus den untersten Schichten drängt der Ruf nach Befreiung empor. Das Proletariat der Musikerschaft lehnt sich auf gegen wirtschaftlichen Druck und persönlichem Zwang, und der Höherstehende, der diesen Druck Zwang weniger empfindet, strebt nach freierer Entfaltung und Ausbreitung seiner Rechte. Die befreiende Tat aber ist ein Werk des sittlichen Willens und der sozialen Erkenntnis: des sittlichen Willens zur Unabhängigkeit der Persönlichkeit, der sozialen Erkenntnis der Zugehörigkeit des Musikers zur Gesellschaft, in die er, des einstigen Dienst- wie des späteren Erwerbszwanges enthoben, jetzt freiwillig als werktätiges Glied des freien Ganzen zurückkehrt. Diese Vereinigung von Freiheit und Gebundenheit muß er sich erringen. Sie ist, sobald die Voraussetzungen gegeben sind, eine Frage der Reife, des Wachstums bei dem einzelnen wie bei dem ganzen Stand. Die Voraussetzungen aber gibt die Erziehung.

Was ist das eigentlich: ein Musiker? Wo kommt er her? Wie wird er?

Sehen wir zunächst zu, wo er herkommt und wie er wird, das Was seines Wesens wird dann leichter erkennbar sein. Wichtig ist die Tatsache, daß die Mehrzahl der Musiker aus Schichten stammt, in denen das Durchschnittsmaß der landesüblichen Allgemeinbildung selten erreicht

wird. Daß ein großer Teil gerade zu Ansehen Gelangter in der Forderung des Einjährigenzeugnisses für die Musiklehrerprüfung eine das Wohlergehen des Standes beeinträchtigende, überflüssige Maßregel bekämpft, wurde bereits erwähnt. Sie könnten ihren Einspruch damit begründen, daß das Einjährigenzeugnis, so wie unsere Schulen heut beschaffen sind, keinen Bildungsausweis darstellt, sondern nur die Bestätigung für die *wissenschaftliche* Vorbereitung zu gewissen, mit Musik in keinem Zusammenhang stehenden praktischen Berufen. Aber trotz der Mängel unseres Schulwesens ist diese Art der Geistesdisziplinierung die einzige, die wir heutzutage kennen, und trotz ihres planmäßigen Hinsteuerns auf die praktische Erwerbstätigkeit führt sie immerhin einige wirkliche Bildungselemente mit sich. Sie erleichtert dadurch dem meist noch weit außerhalb des gesellschaftlichen Lebens stehenden Musiker die Fühlung mit der Umgebung, in die er hineinwachsen soll.

Wie aber, wenn die musikalische Erziehung, im vorteilhaften Gegensatz zu unserer wissenschaftlichen Schulbildung, bereits die Kulturelemente in sich trägt und dem Zögling übermittelt, die der einseitig auf möglichst schnelle Erzielung praktischer Lebenswerte gerichteten Schulerziehung fehlen? Wäre da der Widerstand gegen den Schulzeugniszwang nicht gerechtfertigt? Müßte man da nicht, statt dieses Schulzeugnis für den Musiker zu fordern, umgekehrt eine Besserung unseres Schulunterrichts durch Zugrundelegung musikalischer Erziehungspläne erwarten? *Was* gibt diese musikalische Erziehung dem Musiker und *wie* gibt sie ihm das?

Die Erkenntnis der Wichtigkeit musikalischer Erziehungsangelegenheiten auch für den Musiker durch die Tat anerkannt zu haben, zählt zu den wichtigsten Verdiensten des Staates und der Städte im 19. Jahrhundert. Wir haben in Deutschland eine Anzahl größerer Privat-Konservatorien, zu deren Zielen die Heranbildung von Musikern gehört und die daraufhin staatliche Unterstützungsgelder beziehen. Wir haben vor allem eine Anzahl fast aus-

schließlich zur Erziehung von Berufsmusikern bestimmter staatlicher und städtischer Hochschulen. Ihr Unterhalt wird hauptsächlich aus öffentlichen Geldern bestritten, und ihre angestellten Lehrer sind staatliche Beamte. Der Staat hat auf diesem Gebiete demnach seine Verpflichtung durch die Tat anerkannt, wenn auch, entsprechend der allgemeinen Entwicklung unseres Staatswesens, später als in andern Ländern. Das Leipziger Konservatorium wurde 1843 unter Mendelssohn begründet, die Münchener Akademie der Tonkunst 1846, die Berliner Königliche Hochschule 1869 — um nur einige der wichtigsten zu nennen. Wäre zu fragen, ob die Zahl dieser Hochschulen dem vorhandenen Bedarf entspricht und ob die Art ihrer Einrichtung, ihrer praktischen Wirksamkeit geeignet ist, den jungen Musiker zur vollen Erkenntnis seines Berufs, zur Lösung der ihm im Leben bevorstehenden Aufgaben zu erziehen?

Die Bedarfsfrage wird ausreichend beantwortet durch den Hinweis, daß jährlich eine große Anzahl zur Aufnahme Angemeldeter wegen Überfüllung der Schulen abgewiesen und den privaten Konservatorien oder dem Einzelunterricht überlassen werden muß. Diese Tatsache ist leicht zu erklären, denn die heut bestehenden staatlichen Institute entstammen durchweg dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, ihre Anzahl und Ortslage kann demnach für die erheblich gesteigerten Ansprüche der Gegenwart nicht mehr ausreichen. Die Aufgenommenen dürfen sich heutzutage als Begünstigte ansehen, und die Zahl der Abgewiesenen würde zweifellos genügen, um zum mindesten eine neue Hochschule zu bevölkern. Wie weit für die Zögerung mit der Errichtung einer solchen etwa Rücksichten auf den Privatbetrieb, namentlich auf die größeren Konservatorien maßgebend waren, ist naturgemäß kaum festzustellen. Lange aber wird sich die Forderung der Neuerrichtung einer Musikschule sowohl in Nord- wie in Mittel- und Süddeutschland nicht mehr umgehen lassen — geschehe sie auch nur in der Form der Umwandlung einiger der großen Privatkonservatorien in staatliche, dadurch wirtschaftlich be-

weglichere und auch in bezug auf andere Vorrechte reicher ausgestattete, unabhängige Institute. Das jetzt bereits staatlich unterstützte Hochsche Konservatorium in Frankfurt wäre im Hinblick auf die geographische Lage der Stadt wie auf die hier gegebene Verbindung mit der Universität eine für solche Umbildung geeignete Anstalt. Sie könnte auf diese Art aus einer bei aller Sorgsamkeit der Führung unbestreitbaren Engigkeit des Betriebs auf einen breiten, freieren Spielraum gewährenden Unterbau gestellt werden. Nur indem wir in immer größerer Zahl Pflegestätten der musikalischen Erziehung und Bildung schaffen, indem wir namentlich die Institute, denen die Ausbildung von Musikern obliegt, von allen wirtschaftlichen Rücksichtnahmen lösen und nur das Erziehungsideal als solches frei wirken lassen, können wir hoffen, alle vorhandenen Gaben der Zöglinge zur Entfaltung zu bringen. Nur so können wir gleichzeitig dem privaten Unterrichtsbetrieb und damit auch dem Publikum immer wieder Muster zur Nachahmung vorführen und dadurch auf die sicherste und eindringlichste Art: durch Anschauung reformierend wirken.

Eine solche anzustrebende Ausbreitung des staatlichen Lehrwesens auch auf musikalischem Gebiete würde gleichzeitig dazu beitragen, den Geist der Exklusivität, des vornehmen Für-sich- und Außer-der-Welt-Seins auszutreiben, der unsere Hochschulen jetzt noch beherrscht und der dem Berliner Institut Bülows böses, aber bezeichnendes Wort von der „Hochmutsschule" eingetragen hat. Dieses Wort entsprang zunächst den damals die Musikwelt spaltenden Parteigegensätzen. Es richtete sich unmittelbar gegen die von der Berliner Hochschule befolgte grundsätzliche Nichtbeachtung von Werken Wagners und Liszts. Über eine solche ebenso kleinliche wie pädagogisch kurzsichtige Erziehungsmethode ist man heut, wenigstens in wesentlichen Punkten, hinaus. Die Organisation dieser unserer in Deutschland gegenwärtig bedeutendsten Anstalt hat zwar durch den als Nachfolger Joachims in die leitende Stellung berufenen Hermann Kretzschmar, der das Amt erst in

vorgerückten Jahren übernahm, keine durchgreifende Neugestaltung erfahren. Immerhin ist sie so weitergebildet worden, daß das früher vorherrschende Ziel der Einzelfachausbildung mit Berücksichtigung angrenzender Nebengebiete allmählich umgewandelt wurde zu einer umfassenderen, auf das ganze Musikertum des Zöglings einwirkenden musikalischen Allgemeinbildung. Vorurteilsfreie Vielseitigkeit des Anschauungsunterrichts und planmäßige Er-Erweiterung des geistigen Gesichtskreises unter Einfügung eines historisierenden Zuges haben dieses Ergebnis ermöglicht. Das Ziel der musikalischen Allgemeinbildung, aus der sich dann das besondere Fachgebiet erst als Sonderprovinz heraushebt, hat sich heut bereits als das Erstrebenswerte gegenüber der älteren Betonung des nur durch allgemeine Orientierung ergänzten Einzelfachstudiums durchgesetzt. Es wird jetzt darauf ankommen, dieser musikalischen Allgemeinbildung eine noch breitere gesellschaftliche Grundlage zu geben.

Das sarkastische Wort von der Hochmutsschule trifft nämlich doch einen Kern, der tiefer liegt als die damaligen Parteigegensätze. Es richtet sich in letzter Linie gegen jenes Bildungsphilisterium, dessen eigentlicher Blütezeit unsere Hochschulen entstammen, und dessen Vorzüge sie durch die Tatsache ihrer Gründung, dessen Schwächen sie durch den ihnen von Beginn her eingeimpften akademischen Bildungsdünkel zur Erscheinung bringen. Der Hochmut der Gelehrtenkaste ist das allgemeine Kennzeichen unserer Akademiker, aber das besondere unserer musikalischen. Nun kann man einem Forscher, der irgendein abgelegenes wissenschaftliches Sondergebiet bearbeitet, solche aus der Weltabgeschiedenheit seines Daseins und Wirkens erklärliche Schwäche nachsehen. Seine Arbeit wird dadurch nichts an Bedeutung verlieren. Nicht so beim Musiker, der in der nämlichen Welt lebt wie wir und dessen Schaffen gerade ein besonders inniges und lebhaftes Verhältnis zu dieser Welt voraussetzt. An der Erkenntnis dieser elementaren Vorbedingung fehlt es heut noch auf unseren Hochschulen —

nicht so sehr einzelnen Persönlichkeiten der Lehrerschaft, als dem Institut als Ganzen, dem Geist seiner Verfassung.

Unsere Hochschulen liegen auf Inseln inmitten des Lebens. Sie haben zuviel in sich eingesogen von dem Geist der akademischen Lehrverfassung. Sie bilden tüchtige und leistungsfähige Musiker, aber sie bilden sie nach dem Geiste jener alten Bildungsreligion des Vormärz, die nicht das Leben frisch und kühn zu gestalten suchte, sondern ihm scheu auswich und sich in romantische Träume wiegte. Die Vorstellung der „absoluten" musikalischen Form herrscht noch immer, ihre Gesetze werden gelehrt, einwands- und neuerdings auch vorurteilsfrei. Die Erkenntnis aber der musikalischen Gesellschaftsform ist hier noch nicht durchgedrungen, hat sich noch nicht in pädagogische Werte umgesetzt. So kommt es, daß viele unserer jungen frischen Talente die Hochschulluft meiden — nicht aus Scheu vor einer strengen Zucht, sondern aus dem Instinkt heraus, dort einen zwar musikalisch gut bebauten, aber gesellschaftlich unbefruchteten und darum für die lebendige Kunst sterilen Boden zu finden. So kommt es andererseits, daß wir eine große Anzahl akademisch tüchtiger Musiker haben, begabte Leute, die allerlei schaffen, ohne damit lebendigen Widerhall zu finden. Enttäuscht, glauben sie die Schuld an der fehlenden oder doch zu geringen Anerkennung auf eine entartete Zeit, auf eine verrohte Mitwelt schieben zu müssen und flüchten, abgewiesen, als Märtyrer wieder in ihren akademischen Kreis. Sie vergessen, daß sie noch nie versucht haben, sich über die Begriffe „Zeit" und „Mitwelt" Klarheit zu verschaffen, sich Rechenschaft darüber zu geben, wie weit sie selbst von Natur aus diesen beiden Mächten des Lebens angehören und wie weit sie sich von der Verbindung mit ihnen gelöst haben durch ihre akademische Abgeschlossenheit, durch ihr Priestertum vor der „Kunst an sich". Wie wir aber eine solche „Kunst an sich" nicht kennen, wie Kunst uns nur unmittelbar sich gestaltendes Leben, Gegenwart in höchster Potenz ist, so kennen wir keine Musik-Akademiker. Wir kennen nur Musiker, die sich selbst

als Glieder des Ganzen, als Teile der Gesellschaft empfinden und aus diesem Empfinden heraus in ihrer Kunst Kritik üben an dieser Gesellschaft — sei es, indem sie sich ihr anschließen, sei es, indem sie sich ihr entgegenstemmen oder indem sie ihr neue Wege zu bahnen suchen. Aber das Bewußtsein der belebenden Gegenwirkung, der innerlichen Mischung der Kräfte muß bei beiden Teilen vorhanden sein. Die Hochschule der vergangenen Zeit hat uns die Musikerkaste gebracht. Musiker kann jedoch nur der sein, der jede Vorstellung einer Kaste weit hinter sich wirft und sich als Glied der Gesellschaft erkennt.

Der Begriff der Hochschule, wie er der technischen, der wissenschaftlichen Hochschule entspricht, ist demnach in der Anwendung auf die Musik eigentlich widersinnig. Erziehungsstätten für Musiker, als die diese Hochschulen uns vom Staate gegeben sind, müssen wir in vermehrter Zahl fordern: um ein stärkeres Eindringen lebenskräftiger junger Elemente in diese hinsichtlich der verfügbaren Mittel so begünstigten Institute zu ermöglichen, um die bestehenden, für die vorgesetzten Zwecke nicht ganz ausreichenden Privatinstitute leistungsfähiger zu machen, um die Vorbilder für die Gestaltung des musikalischen Unterrichtswesens zu vermehren und dadurch leichter erkennbar zu machen, um endlich die Abgeschlossenheit der jetzigen Anstalten zu vermindern, ihren Zusammenhang mit dem tätigen Leben, eine Vorbedingung ihrer Wirkungsfähigkeit, unmittelbarer, inniger zu gestalten. Der Staat hat hier die Aufgabe einer organischen Fortführung des Begonnenen, sowohl in äußerer Beziehung als im Hinblick auf die allmähliche Beseitigung der akademischen Organisation. Alles übrige muß dann die Einsicht der leitenden Männer, die Erweiterung ihrer Denk- und Anschauungsweise vom akademischen zum sozialen Musikertum bewirken.

Den günstigen Fall eines solchen inneren und äußeren Ausbaues des Hochschulwesens als gegeben angenom-

men, ist anzuerkennen, daß dieses doch niemals ausreichen kann, um die Erziehung sämtlicher Musiker in staatlichen Anstalten zu ermöglichen. Dem privaten Konservatoriumsbetrieb wie auch dem Einzelunterricht wird stets noch viel zu tun übrig bleiben. Es besteht kein Grund, dies zu bedauern. Sofern für eine Sicherung der Privatunternehmungen vor dem Eindringen schadhafter Lehrelemente Sorge getragen ist, wird der Privatunterricht als der zur Aufnahme neuer Ideen naturgemäß stets schneller bereite Teil auf die mit stärkerem Beharrungsvermögen ausgestatteten Staatsinstitute eine wohltätig anregende Wirkung üben. Es gibt aber Musiker, für deren Ausbildung weder Hochschule, noch Konservatorium, noch ein namhafter Einzellehrer in Betracht kommen, sondern die gezwungen sind, ihre Kenntnisse ganz anders gearteten Bildungsstätten zu entnehmen: die Orchestermusiker. Nicht gerade solche, die in unseren vornehmen Orchestern sitzen, wohl aber solche, die wir an künstlerisch minder bedeutsamen Stellen, in kleineren Verhältnisse, in den Militärkapellen, auch wohl gar auf Tanzböden oder in Cafés finden. Sie entstammen meist der „Lehre", der „Stadtpfeiferei". Dort haben sie handwerksmäßig Musik gearbeitet, sind als vierzehnjährige Lehrlinge eingetreten, nach drei- bis vierjähriger Lehrzeit zu Gehilfen aufgerückt und haben sich dann auf die Wanderschaft begeben. Unter welchen Verhältnissen sich oft dieses Dasein abspielt, entzieht sich der Kenntnis des gebildeten Mitteleuropäers. Es genügt zu sagen, daß hier noch ein Stück Mittelalter unter uns lebendig ist mit all den sozialen Rücksichtslosigkeiten und handwerksmeisterlichen Hoheitsrechten, wie wir sie nur aus Büchern kennen. Es gibt Landschaften in Deutschland — Sachsen ist an erster Stelle zu nennen — wo diese Stadtpfeifereien heutigen Tages noch in üppiger Blüte stehen und Meister mit vier bis sechs Gehilfen und 40 Lehrlingen keine Seltenheit sind.

Ist es zulässig, diese Leute von der staatlichen Fürsorge auszuschließen, nur weil ihre Tätigkeit nicht mehr unter den akademischen Begriff der Kunst fällt? Die Begründung,

selbst wenn man sie gelten lassen wollte, wäre nicht ausreichend. Wenn die Stadtpfeifereien auch meist nur mäßig leistungsfähige Streicher ausbilden, so entstammt ihnen doch ein beträchtlicher Prozentsatz unserer besten Bläser, und mancher Hof- und Kammermusiker kann von seiner Lehrzeit schöne und reizvolle Schilderungen geben. Doch wenn dies auch nicht der Fall wäre — ist der Staat als soziale Einrichtung überhaupt berechtigt, sich selbst hier aus Gründen der ästhetischen Kritik eine Grenze zu ziehen? Gilt die Musik als öffentliche Angelegenheit, so kann dies nur in unumschränktem Sinne Geltung haben. Dann sind jene ärmsten der Kunstdiener, denen noch nicht einmal die ausgleichenden Erhebungen der Kunst als heimliche Entschädigung zuteil werden, der Fürsorge ebenso wert wie der Hochschüler, der einen Meisterkurs besucht. Gewiß wird man die Stadtpfeifereien nicht schleunigst verstaatlichen müssen. Man kann sie aber überwachen, man kann ihren Inhaber auf seine musikalische wie sittliche Befähigung zum Lehramt prüfen. Man kann die Einrichtungen in sanitärer Beziehung kontrollieren. Man kann vor allem für eine geordnete Durchführung des Fortbildungsschulbesuchs durch die Lehrlinge Sorge tragen und deren Verwendung für die Geschäfte des Lehrherrn in bezug auf das zulässige Höchstmaß körperlicher und geistiger Anstrengung hin regeln. Man wird dies schon aus Gründen der Volksgesundheitspflege tun müssen, anstatt, wie es heut vielfach der Fall ist, unter Zuerkennung eines „höheren Kunstinteresses" das behördliche Aufsichtsrecht auf ein Mindestmaß zu beschränken. Der Gewerbeordnung unterstellt, deren Machtbereich sie ihrem Wesen nach angehören, werden die Stadtpfeifereien als immer noch lebensfähiges Überbleibsel alten Zunft- und Handwerkswesens in gereinigter Form die kleinbürgerliche Ergänzung des Konservatoriums- und Hochschulwesens nach unten hin darstellen.

. . . . . .

Die Ergänzung nach oben hin bilden die an einzelnen Universitäten eingerichteten Lehrstühle für Musik-

wissenschaft. Auch sie sind spärlich gesät, zu spärlich, um der Bedeutung des Gegenstandes nur annähernd Genüge tun zu können. Die Musikwissenschaft als selbständige, methodisch geordnete Disziplin ist noch jung. Sie hat gleich vielen anderen Wissensfächern, die sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts von der Philologie abgelöst haben, schwer um Anerkennung ringen müssen. Am schwersten vielleicht von allen, da sie einem der im üblichen Sinne unnützlichsten Gebiete, der Musik, ihr Studium zuwendet. Kennzeichnend für den Grad von Teilnahmslosigkeit, den die maßgebenden staatlichen Instanzen auch diesem Zweige musikalischen Geisteslebens entgegenbrachten, ist die Tatsache, daß eine Persönlichkeit wie Hugo Riemann, über dessen Bedeutung nicht zu streiten ist, gleichviel wie man den Riemannschen Lehren im einzelnen gegenübersteht, viele Jahre lang in der Universitäts- und Musikstadt Leipzig wirken konnte, ohne daß man es für angebracht hielt, ihm eine ordentliche Professur zuzuweisen. Auch hier bleibt der Zukunft noch ein weites Ackerfeld. Wir stehen hier erst am Anfang einer Bewegung, die bei richtiger Entwicklung berufen ist, nicht nur wissenschaftliche Ergebnisse zu erzielen, sondern befruchtenden Einfluß auf alle Gebiete der praktischen und theoretischen Musikübung zu gewinnen. Voraussetzung freilich ist hier wie in der Frage der Weiterentwicklung des Hochschulwesens, daß auch der Musikwissenschafter sich nicht zu sehr ins Besondere verliere, sondern den Zusammenhang mit dem Leben bewahre und festige. Gerade er ist berufen, hierin voranzugehen. Als Historiker muß er durch seine Wissenschaft selbst auf die unlösbare Verknüpfung von Kunst und Gesellschaftswesen geführt werden und als Ästhetiker — doch haben wir Musikästhetiker? Haben wir eine Musikästhetik? Wie könnten wir sie haben, wo selbst die Besten unter uns noch gar nicht wissen, was Musikästhetik eigentlich ist, was sie lehren soll? Wo man schwankt zwischen einer romantisch-intuitiven Ideen- und Inhaltsbestimmung und einer trockenen Ausmessung des Schemas, das man als Form zu bezeichnen pflegt? Wo man nicht bedenkt, daß

die Idee nicht anders erfaßbar ist als durch das Sinnbild der Form, daß diese Form selbst aber etwas ganz anderes ist, als was man gemeinhin so bezeichnet, daß sie nicht Formel der Materie, sondern lebendige Erscheinung mit allen räumlichen und zeitlichen Bedingungen einer solchen ist?

Auch die Musikwissenschaft wird diese Grunderkenntnis annehmen müssen. Erst ein auf solchem Unterbau errichtetes Werk wird die ihr in Wahrheit zukommende Bedeutung klarstellen und ihr den Zugang öffnen zum allgemeinen Verständnis. Wir haben gegenwärtig viele an sich vorzügliche Einzelarbeiten, das Interesse unserer Musikphilologen wendet sich in immer steigendem Maße der Spezialforschung zu. Vielleicht war und ist dies gut einem so neuen und bis vor kurzem noch fast unbebauten Gebiete gegenüber. Aber dadurch droht der Musikwissenschaft die Gefahr eines Rückfalls in die Philologie und damit des Verlustes der schöpferisch anregenden Verbindung mit der Kunst. Darum ist es Zeit, heut vor der Vereinzelung zu warnen. Auch in der Kunstwissenschaft bedürfen wir wieder der Zusammenfassung. Sie kann nur gewonnen werden aus einer Verbreiterung der Grundlagen, auf denen diese Wissenschaft ruht, aus ihrer planvollen Verbindung mit dem Leben und seinen Erscheinungen.

Mit der Pflege der Musikwissenschaft, als deren praktische Ergänzung noch Einrichtungen wie das Akademische Institut für Kirchenmusik, die öffentlichen Musik-, Instrumentensammlungen und Bibliotheken, sowie die Unterstützung der Neuausgaben alter Musikwerke in den „Denkmälern der Tonkunst" zu nennen sind, ist das Verhältnis des Staates zur Musik abgeschlossen. Überblickt man das gesamte, für den heutigen Musiker, vom Musikanten bis zum Akademiker und Wissenschafter in Betracht kommende Erziehungswesen, so findet man hier die nämlichen Kenn-

zeichen, die heutzutage für die Heranbildung auch in anderen Berufen bezeichnend sind: ernsthaftes Streben nach möglichst umfassender Fachausbildung, gründliche Ausrüstung des Zöglings mit den technischen und praktischen Kenntnissen seines Berufs, eingehende Schulung in allem, was die wissenschaftlich faßbare, die stoffliche Seite des Lehrgebietes anbetrifft, und dieses alles hinsteuernd auf das eine Ziel: den Schüler erwerbsfähig zu machen. Was aber völlig fehlt, ist die Erkenntnis, daß der Erwerb nicht Zweck, sondern nur Mittel zur Erreichung eines solchen Zwecks sein soll, und daß der Zweck selbst in der Heranbildung des Unabhängigkeitsbewußtseins der Persönlichkeit und der Erkenntnis ihres sozialen Zusammenhangs mit der Gesellschaft besteht. Durch das Fehlen dieser letzten Zweckerkenntnis aber erledigt sich auch die Frage, wie weit die musikalische Ausbildung die allgemein wissenschaftliche in sich schließt oder sie vermöge einer durch sie selbst gegebenen menschlich harmonischen Gesamtbildung überflüssig macht. Solange die Erziehung unserer Musiker nicht den Menschen zum sozialen Wesen erzieht, sondern nur dem Musiker im engsten Sinne eine berufliche Erwerbsbildung gibt, solange ist sie nichts anderes als jede einseitige wissenschaftliche Lehrdisziplin, solange gibt die Musik dem Lernenden nicht mehr als etwa die Chemie dem Studenten: objektive Sachkenntnis. Gewiß ist die Wichtigkeit dieser Sachkenntnis nicht zu unterschätzen. In ihrer Verbreitung aber das Ziel des Unterrichts erblicken, heißt die Musik auf eine Fachdisziplin beschränken, ihren Lebens- und Gesellschaftswert leugnen, sie in ihrer praktischen Anwendung als akademisches Gewerbe und den sich ihr Widmenden als Erwerbtreibenden ansehen. In dieser Beziehung entspricht das heutige musikalische Lehrwesen in der Tat der Wirklichkeit mit ihrem Verlags- und Agenturbetrieb, mit ihrer Unterscheidung zwischen Künstler und Publikum, mit ihrer Verneinung einer sozialen Bedeutung der Musik, ihrer Verweisung der Kunstpflege an Liebhaberkreise. Und so denken und handeln unsere Musiker musikantisch und akademisch, unsere Wissenschafter

wissenschaftlich, Agenten und Verleger geschäftlich, Staat und Städte haushälterisch, und das Publikum, das als solches überhaupt nicht zu irgendeiner festen Gestaltung gelangt, außer da, wo es sich um einen Verein oder um einen Künstler sammelt, schwankt haltlos zwischen all diesen einander widerstreitenden Interessen. Jeder schafft nur aus den unmittelbaren Nützlichkeitserwägungen seines eigenen kleinen Kreises heraus. Niemand ist sich bewußt, daß dieser Kreis keine Welt für sich mit eigenen Daseinsbedingungen, daß er nur der Teil eines Ganzen ist, mit dem er organisch zusammenhängt, von dem er Nahrung empfängt, mit dessen Existenz die seine unlösbar verknüpft ist. Die egozentrische Anschauungsweise herrscht, sie herrscht mit einer Sicherheit und Bestimmtheit, wie sie rücksichtsloser nicht gedacht werden kann. Das Geld allein ist noch das Bindemittel, das einen äußeren Zusammenhang der Teile herstellt. Der Begriff des „absoluten" Musikers ist das reinste Produkt dieser Zeit, dieser Begriff einer verstiegenen ästhetischen Spekulation, die aus der Zusammenhanglosigkeit des Musikers und seiner Kunst mit der Welt, dieser traurigsten Erscheinung des Gesellschaftsbankerotts um die Wende des 19. Jahrhunderts, ein Schönheitsideal zu konstruieren sich unterfing.

Solange diese Begriffe des absoluten Musikers und der absoluten Musik noch in unserer Kunstanschauung spuken, solange sie nicht erkannt sind als das, was sie in Wirklichkeit bedeuten: die schmählichste Armutserklärung der Zeit, in der sie geprägt wurden, die Selbsterkenntnis eines sozial Entwurzelten, der verblendet genug ist, seine Wurzellosigkeit als einen Gewinn, als wahre Daseinsbedingung anzusehen — so lange werden wir auf eine grundlegende Erziehungsänderung bei unsern Musikern nicht rechnen dürfen. Sie kann erst erfolgen, wenn der Musiker die Einsicht gewinnt, daß nichts an seiner Kunst, keine Idee, keine Form, kein Schema einer Form absolut, sondern alles aus soziologischen Grundlagen hervorgegangen ist und einzig aus dieser soziologischen Bedeutung Daseinsberechtigung erhält, wenn er sich selbst als soziales Wesen

zu erkennen und zu begreifen vermag — wenn er wissen wird, was Formen bilden in Wahrheit bedeutet.

Diese Erkenntnis und dieses Wissen müssen und werden es sein, die der musikalischen Erziehung ihre eigentlichen Ziele weisen. Das erste ist die Erweckung und Stählung des Willens zur Unabhängigkeit der *Persönlichkeit*. Sie ergibt sich als natürliche Folge einer Freimachung aller in der Persönlichkeit ruhenden Fähigkeiten, nicht nur ihrer musikalischen. Das zweite Erziehungsziel des Musikers ist die Erkenntnis seiner Zugehörigkeit zur *Gesellschaft*. Sie erwächst aus dem Persönlichkeitsbewußtsein, das in seiner höchsten Form zur Erfüllung der sozialen Pflichten zwingt. Eine dahin steuernde Erziehung gliedert nicht nur den einzelnen Musiker als soziales Wesen dem lebendigen Gesellschaftsorganismus ein. Sie gibt auch den Untergrund für den Aufbau einer *Musiker-Genossenschaft*, die sich dem sozialen Staatswesen als Vertretung der Musikerschaft einfügt. Diese Genossenschaft übernimmt als Verkörperung der Gesamtidee des Musikertums die Lösung der Fragen, für deren Erledigung die Kräfte des einzelnen Musikers in sozialer, die des sozialen Staatswesens in künstlerischer Beziehung nicht ausreichen: der wirtschaftlichen und der künstlerischen Organisationsprobleme.

Die Musikerschaft, wie sie sich heut als Gesamtheit der Betrachtung darbietet, ordnet sich nach zwei verschiedenen Gesichtspunkten: nach *Parteien* und nach *Verbänden*. Beide wirken in den meisten Fällen unabhängig voneinander. Die Parteien entwickeln sich aus Gegensätzlichkeiten der ästhetischen Anschauungen, sie haben daher keine wirtschaftliche Interessengemeinschaft. Wo sich eine solche mit der Zeit herausgebildet hat, erscheint sie nur als üble Folge einer Verknöcherung des ursprünglichen ästhetischen Parteigedankens. Die Verbände sind, im Gegensatz zu den Parteien, ästhetisch uninteressiert. Ihre Gründung beruht zum großen Teil auf dem Streben nach dem

Schutz wirtschaftlicher Interessen. In einzelnen Fällen erheben sie sich auch zur Verteidigung von Standesinteressen, wobei allerdings der Begriff des Standes immer nur dem engen Kreise der einzelnen Verbandsgenossen entsprechend gefaßt wird. Das Verbandswesen stellt demnach eine horizontale Schichtung der verschiedenen übereinander gelagerten Tätigkeitszonen dar. Das Parteiwesen gliedert vertikal, jedoch nur die oberen Schichten, denn die unteren sind zum großen Teil noch nicht zur Festigung ästhetischer Anschauungen, also auch noch nicht zu Meinungsverschiedenheiten darüber gelangt. Es zeigen sich demnach zwei der Art nach grundverschiedene Organisationsprinzipien, von denen keines die Möglichkeit einer einheitlichen Standesbindung bietet, jedes vielmehr der Idee nach die Zusammenfassung im Kleinen, die Trennung im Großen zur Grundlage hat: das Spiegelbild der egozentrischen Gesellschaftsverfassung.

Parteiwesen in der Politik ist der Ausdruck gesunden staatlichen Lebens, vorausgesetzt, daß es sich um einen allen Parteien gemeinsamen Staatsgedanken gruppiert. Seine Weiterbildung stellt das gemeinsame Ziel dar, dem die einzelnen Parteien je nach Herkunft, Zusammensetzung, Anschauungsart zustreben. Nur durch ungleichartige Individualisierung der Parteien ist die Möglichkeit gegeben, diesen Staatsgedanken, an den zeitlich bedingte Vorurteile, Geschichte, Ererbtes, Gewohnheit unaufhörlich Staub ansetzen, stets frisch und lebendig zu erhalten als Ausdruck eines gegenwärtigen Allgemeinwillens. Je schärfer individualisiert und ideenreicher die Parteien sind, um so kraftvoller wird der Staatsorganismus sich entfalten; je mehr sie selbst in Konvention erstarren, einseitiger Gleichförmigkeit verfallen, um so schwächlicher, widerstandsunfähiger wird das Ganze. Ist die Musik einem solchen Staatswesen vergleichbar? Die Musik in ihrer Erscheinung als Form ist der in ästhetische Werte übertragene unmittelbare Abdruck der Gesellschaftsverfassung. Der diesen Abdruck vornimmt, ist der Musiker, das Muster, nach dem er bildet, ist die Gesellschaft, gesehen unter dem Gesichtswinkel seiner Persön-

lichkeit. Das Eigentümliche des Musikers wird immer in der Art liegen, wie er das Gesellschaftsproblem auffaßt und von sich aus zu lösen vermag. Jedes Werk stellt eine neue Lösung des Gesellschaftsproblems dar, einen neuen Versuch, die Gesellschaft durch Schaffung einer sie umfassenden Einheitsidee zur Erscheinung zu bringen. Das Gesellschaftsproblem in der Musik entspricht also dem Staatsproblem der Politik. Seine immer neue Lösung ist der Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit, der Kritik, an der die Gesellschaft selbst naturgemäß ebenso beteiligt ist wie der Künstler, denn die Art ihrer ästhetischen Formwerdung, ihrer „lebenden Gestalt" steht zur Frage. Ihr eigenes Wesen ist es, das der Musiker durch seine Tat gesetzgebend bestimmt. Hier ist der Punkt, an dem die Parteibildung im Musikleben ebenso ansetzen kann wie im Staatsleben und wo es im gleichen Sinne anregend, bewegend, klärend die stete Erhaltung innerstens Lebens in den Formen der Kunst bewirken kann.

Hier hat das Parteiwesen in der Musik tatsächlich einmal angesetzt: in der Zeit des Aufstiegs von Liszt und Wagner. Eine am Hergebrachten hängende und eine Neuerungen und Erweiterungen der Form zuneigende Partei hat es naturgemäß schon vorher gegeben, der Streit um die Berechtigung verschiedenartiger Formen ist vor der Bildung der neudeutschen Schule am heftigsten vor Ausbruch der französischen Revolution in Paris zwischen den Anhängern Glucks und Piccinis ausgefochten worden. Aber dieser Streit ist ohne Nachwirkungen geblieben, in dem Strudel der Revolution verschlungen worden, während der Daseinskampf der neudeutschen Schule tiefgehende Spuren hinterlassen hat. Er war ein Kampf um die Gesellschaftsform im reinsten, uneingeschränkten Sinne. Die junge Demokratie kämpfte in Bühne und Konzert mit dem alteingesessenen, am Überlieferten hängenden Bürgertum. Der Kampf ließ an Heftigkeit erst nach, als die Demokratie selbst unter der Nachwirkung der Reichsgründung wohlhabend wurde und nun, das patrizische Element in sich aufnehmend, wie dieses

einst das aristokratische verschlungen hatte, das plutokratische Prinzip zur Herrschaft brachte. Die Revolution des vierten Standes von 1848 endete in dem wohlhabenden Liberalismus des neuen Reiches.

Damit war der Kampf abgeschlossen, soweit lebendige Parteigegensätze ihm einen inneren Antrieb gegeben hatten. Diese Parteigegensätze hatten außerordentlich befruchtend gewirkt. Sie hatten durch die Tatsache des Kampfes die Anteilnahme der Allgemeinheit gegenüber musikalischen Angelegenheiten zu vorher unbekannter Leidenschaftlichkeit entfacht. Dadurch wurde der Musik als sozialer Lebensmacht eine gewaltig gesteigerte Anerkennung gesichert, wurden Kreise zu ihr hingezogen, die ihr bis dahin innerlich fernstanden. Aber über diese nach außen dringende Wirkung hinaus haben die Parteigegensätze sich gegenseitig gefördert. Die zur dekorativen Entfaltung, zur Verbreiterung des Wirkungsbereichs drängende Fortschrittspartei wurde durch das Gegengewicht der verinnerlichten Schlichtheit von manchen Verirrungen zurückgehalten oder doch allmählich zur Selbstbesinnung zurückgebracht. Sie wurde von der Neigung zur Pose wieder auf die Wertschätzung der Sachlichkeit verwiesen. Die bürgerliche Romantik aber, die im Begriff stand, teils in spießbürgerlichen Formalismus, teils in haltlose Phantasterei zu verfallen, erhielt durch den aufrüttelnden Vorstoß der Neudeutschen den Antrieb zu der Verinnerlichung und Kernigkeit der Denk- und Gefühlsart, zu der Betonung des intimen, selbstbeschaulichen Elements der Musik, die durch Johannes Brahms ihren reinsten und innigsten Ausdruck fand. Die Synthese beider Parteien vollzog sich in Bülow. Wie das Körper gewordene Kunstgewissen seiner Zeit zog er durch das Musikleben der siebziger und achtziger Jahre, überall die neuen Formen verkündigend, das Unterrichts-, Theater- und Konzertwesen vervollkommnend, die Machthaber zum Widerspruch und zur gegnerischen Tat reizend, aber unermüdlich, im Bewußtsein seiner sozialen Mission als „Hofpianist und Hofkapellmeister Sr. Majestät des Deutschen Volkes“ im Kampfe gegen das

Bestehende, Satte und Selbstzufriedene dieser Zeit sich aufreibend, den Samen in die Zukunft streuend.

Mit dem Einsetzen der tätigen Propaganda Bülows war der Streit der Parteien, soweit er auf echtem Parteibewußtsein beruhte und befruchtende Kräfte für das Ganze der Gesellschaft in sich trug, beendet. Die beiden verschiedenartigen Empfindungs- und Vorstellungsformen: die nach dekorativer Massenentfaltung und die zu intimer Selbsteinkehr drängende, hatten sich aneinander zu reinster Gegensätzlichkeit ausgebildet. Sie dem Publikum ihrer Zeit zum Bewußtsein zu bringen und dieses daran zur Gesellschaft zu formen, war das Werk Bülows, ein Werk, das auch diesem ersten praktischen Apostel einer sozialen Musikauffassung nur für den Augenblick seiner persönlichen Betätigung gelingen konnte. Noch war die Gesellschaft, an die er sich wandte, nicht reif zur bewußten Selbstgestaltung. Darum blieb auch die Person und das Wirken Bülows in ihren besten Eigentümlichkeiten im Grunde unverstanden, dauernder Verkennung ausgesetzt. Mit seinem Tode aber erlosch das Streben nach einer Weiterentwicklung des sozialen Wesens der Musik völlig. Das Musikleben ging an den von Bülow zwar nicht grundsätzlich abgelehnten, aber stets in den Grenzen dienender Unterwürfigkeit gehaltenen Handel über. Er erstarkte jetzt zur unangreifbaren Großmacht. Das Formenleben aber stagnierte, weil neue Formprobleme einstweilen nicht auftauchten, oder da, wo sie sich zu regen schienen, vom Handel niedergehalten wurden. Denn durch das Weiterbestehen des festgefügten Vorhandenen mußte der Handel sein Interesse am besten gewahrt sehen.

In der Musikerschaft aber lebte das Parteiwesen fort, obgleich es jetzt gegenstandslos geworden war. Freilich wußten das die Musiker nicht. Gerade sie hatten am wenigsten von allen Beteiligten das Wesen des Parteistreites erfaßt. Für sie lag dieses nicht in der Verschiedenheit der Auffassung vom sozialen Wesen der Musik — Verschiedenheiten, die sich in der Folge als einander nicht aufhebende, sondern ergänzende Anschauungen der Gesellschafts-

idee e i n e r Zeit erwiesen. Für sie, denen die Erfassung einer Idee der Musik als Gesellschaftserscheinung noch grundfremd war, handelte es sich um eine musikalisch f a ch l i ch e Angelegenheit. Kein Musiker hätte zu bezweifeln gewagt, daß eine solche Fachangelegenheit vor den Richterstuhl einer besonderen, von Welt und Leben völlig unabhängigen Musikästhetik gehörte. Woher diese Musikästhetik kam und wohin sie führte, wußte zwar niemand genau zu sagen, aber man war sich doch darin einig, daß man einsah, die Musik als Kunst müsse irgendeine Ästhetik haben. Im Selbstgefühl der Künstlerkaste mußte man den Gedanken verwerfen, daß in der Musik etwa eine allgemeine Lebensmacht zu sehen und dementsprechend ihre ästhetischen Gesetze aus einer zusammenfassenden Beobachtung ihrer Gesellschaftserscheinung zu entwickeln seien. So blieb nichts übrig, als jene Bruchteile der wahrhaften Form, die dem Fachmusiker als Formen erschienen, zu Grundlagen der ästhetischen Spekulation zu machen. Notwendigerweise mußte auf diese Art jeder einzelne Musiker seine besondere Ästhetik erhalten. Das Individuelle: die besondere, persönlich bedingte Art seiner Erfassung des Gesellschaftswesens nahm man als das Typische. Das wahrhaft Typische aber: die Tatsache dieser W e ch s e l w i r k u n g zwischen Gesellschaft und Musiker, die gegenseitige Bedingtheit beider und die daraus sich ergebende soziologische Grundlage der musikalischen Erscheinung erkannte man nicht.

So gelangte man zu einer Unzahl von Einzel-Ästhetiken, denen die gemeinsame Basis fehlt. Die Musikästhetik wurde schließlich zur Lehre der Erkenntnis nicht dessen, was die Einzelerscheinungen vereinigt, sondern dessen, was sie trennt. Sie wurde nicht allgemeine Erkenntnislehre, sondern persönliches Dogma. Man sah in Wagner und Liszt auf der einen, Brahms auf der andern Seite nicht einander e r g ä n z e n d e Erscheinungen der gleichen Zeit, von denen diese nach innen drängt, jene beiden nach außen streben — man sah in ihnen Gegensätze, die einander aufheben. Aus solcher Anschauung heraus nahm der Partei-

kampf gerade unter den Musikern Formen einer maßlosen persönlichen Gehässigkeit an. Diese Gehässigkeit verlor sich in eine engherzige Kleinlichkeit, als die wenigen großen Schöpfer-Erscheinungen dem Tagesstreit allmählich entrückt wurden, und als durch die große Anzahl minder bedeutender Nachfolger gleichzeitig die Individual-Ästhetiken sich bedrohlich mehrten. Zuerst versuchte man, für den Verlust der starken, ihre Anhänger in Gruppen zusammenfassenden Persönlichkeiten gewisse Gattungsbindungen herzustellen. Man klammerte sich an den Begriff der „absoluten" Musik, einer Musik, die sich selbst als Offenbarung gelten läßt, sich dadurch von vornherein der soziologischen Einordnung und somit jeder begrifflichen Erkenntnismöglichkeit entzieht. Als ihr Gegensatz galt die Programmmusik, die den Zusammenhang mit Welt und Leben nicht nur im Spiegel der Form, als Erscheinung an sich anerkannte, sondern ihn durch unmittelbar materielle Bezugnahme zu bekräftigen strebte.

Doch auch das Operieren mit diesen abgezogenen Begriffen erwies sich als unfruchtbar und auf die Dauer nicht ernsthaft durchführbar. So ergab sich als Folge jenes Chaos von ästhetischen Meinungen, wie wir es heut erblicken, wo jeder Musiker seine eigene Ästhetik mit auf die Welt bringt, die alle früheren und alle anderen gleichzeitigen aufhebt, wie ein philosophisches System das andere. Da keiner mehr kräftig genug ist, Parteien zu bilden, so sammeln sich Cliquen, kleine Kreise von Anhängern, die in irgendeiner Einzel-Ästhetik oder in dem, was sie so nennen, die endlich gefundene Wahrheit sehen. Diese Anhänger sind entweder Musiker oder doch musikalisch Interessierte und sie bekämpfen einander auf das heftigste. Für das weiter außen stehende Publikum aber hat solcher Streit keinen Reiz. Ihn auszukämpfen, ist eine Sache der Fachgelehrten, die die Geheimwissenschaft der Musikästhetik studiert haben. Diese sind die „Tonkünstler" — so lautet die heutige hochtrabende Standesbezeichnung für solche, denen die schlichte Berufsbezeichnung Musiker zu gemein geworden ist. Der „Ton-

künstler“ ist der Mann, der im Bewußtsein der Würde seiner Kaste dem „Laien“ gegenübertritt, der diesen zu dem bescheidenen Geständnis zwingt, daß er von der „Tonkunst“ eben nichts „versteht“, und der dadurch die unglückselige Trennung bestätigt zwischen dem Künstler und dem Publikum, die Trennung, an der beide verarmen.

Wir aber wollen keine Tonkunst, keine Tonkünstler und kein Laienpublikum mehr, wir wollen Musik, Musiker und Gesellschaft haben. Wir brauchen auch wieder ein Parteileben, aber keines, das sich auf Einzelästhetiken stützt und sich in Cliquenkämpfen innerhalb musikalischer Fachkreise verzettelt, so daß der Laie teilnahmlos oder angewidert sich abwendet. Wir brauchen ein Parteileben, an dem die ganze Gesellschaft teilnimmt, aus der Erkenntnis heraus, daß der Kampf nicht um diesen oder jenen Mann, sondern um eigenste Lebensinteressen: um die sozial-ästhetische Daseinsform der Gesellschaft geht. Um aber das zu erreichen, bedürfen wir einer musikalischen Staatsidee: einer Musikästhetik. Kretzschmar hat die beiden Bezeichnungen der „Musiker-“ und der „Musikästhetik“ geprägt. Er stellte die gelegentlichen ästhetischen Aussprüche von Musikern, wie etwa Schumann und Wagner, in Gegensatz zu den Versuchen einzelner Philosophen, die Musik als ästhetisches Phänomen ihrem System einzuordnen. Gleichzeitig gab er der Meinung Ausdruck, daß die Anschauungen der Philosophen wegen der ihnen fast durchweg fehlenden praktischen Einsicht in das Wesen der Musik meist nur willkürliche Spekulationen darstellen, während wir den vereinzelten Äußerungen unserer Musiker manche tiefe, anregungsreiche Einsicht verdanken — obschon ihnen der systematische Aufbau der Gedanken und die Einordnung der Musikästhetik in ein einheitliches System der Weltanschauung fehlt. Beides mag richtig sein, und es ist vor allem zuzugeben, daß uns einzelne unserer großen Musiker sehr schöne, poesievolle und phantasiereiche Aussprüche über das Wesen der Musik vermacht haben. Aber diese Aussprüche sind in letzter Linie doch nur Bekenntnisse und als solche

Äußerungen der Einzel-Ästhetik, wie wir sie in anderer Art in den Werken selbst finden. Nicht dieses ist es, was wir brauchen. Uns fehlt die Erkenntnis der soziologischen Bedeutung der Musik überhaupt als Erscheinung, einerlei in welcher Persönlichkeitsprägung. Diese Erkenntnis, deren Aussprache unser Verhältnis zur Musik, ihre Bedeutung für uns, unsere musikalische Staatsidee bezeichnet, lautet: Musik als Erscheinung ist lebendige Gesellschaftsgestaltung, bewegt nach der Idee des Schaffenden, der die tätigen Kräfte dieser Gesellschaft an sich zieht, in sich vereinigt und aus dieser Vereinigung heraus gemäß seiner persönlichen Anschauungskraft in klangliche Symbole faßt. Hierin gleicht die Musik der Baukunst: wie diese ist sie Formwerdung von Gesellschaftsideen. Aber während sich bei der Baukunst noch eine äußere Zweckbestimmung als richtunggebend der Aufgabe der Raumgestaltung zugesellt, bleibt der Musik jede äußere Zweckbeimischung fern. Sie ist reine Gesellschaftsgestaltung in Zeit und Raum, und ihr Zweck ist ein rein ästhetischer: die Befriedigung dieses Gesellschaftstriebs zur Form.

Eine solche Auffassung der Form gründet sich auf die Erkenntnis ihres Zusammenhangs mit der sozialpolitischen Organisation der Zeit, der sie entstammt und deren ästhetisches Widerspiel sie ist. Von dieser Anschauungsbasis aus mag der spekulative Denker versuchen, das Phänomen als solches zu erklären, mag der Individualästhet die Besonderheit der Anschauungsart eines einzelnen Musikers entwickeln, aber diese Basis müssen wir haben, um das Wesen der Musik als Erscheinung zu erkennen. Hier ist der Punkt, in dem der Unterschied von Laie und Musiker erlischt, der Punkt, in dem alle Interessen in eins zusammenfließen und von wo aus sie sich wieder in Parteigegensätze teilen, gemäß dem besonderen Gestaltungsideal des einzelnen. Diese Parteien werden und können keine Musikerparteien sein, die sich in Fachstreitigkeiten verlieren: es werden Gesellschaftsparteien sein, die immer weiter wirken und bilden an der Form der ästhetischen Gesamterscheinung.

Solche Parteien brauchen wir, denn es fehlt uns nicht an Problemen, die der Schaffende aufwirft, es fehlt uns an Parteien, die diese Probleme als solche zu erkennen und weiterzubilden vermögen.

Es ist mit dem Parteiwesen im Musikleben ähnlich wie im politischen Leben. Es wirkt befruchtend und steigernd, wo es auf eine gemeinsame Staats- oder Gesellschaftsidee Bezug nimmt. Es wirkt zersetzend, wo eine solche fehlt, wird zur willkürlich gehandhabten Waffe einzelner Machthaber, wenn die richtung- und zielgebende Allgemeinidee fehlt. Dies ist die tatsächliche Wirkung des Parteiwesens auf die heutige Musikerschaft. Es hat vereinzelt, statt zu binden, es hat gehemmt, statt anzuregen, es ist in Persönlichkeitskult, Klüngelwirtschaft ausgeartet, statt zur Einigung und zur Erkenntnis des Gemeinsamkeitsbewußtseins zu führen. Es hat zerstört, statt aufzubauen, es ist ein Musikantenzank geworden, der dem Fernerstehenden klein und verächtlich erscheinen muß. Dieses Organisationsprinzip hat demnach für die Gegenwart seinen Zweck verfehlt. Es mußte ihn verfehlen, weil es seinem Wesen nach nie das Organisationsprinzip eines einzelnen Standes, sondern nur das der mit diesem Stand verbundenen Gesellschaft selbst sein kann, und weil eine solche Verbindung bis jetzt noch nicht besteht.

Was hat das andere Organisationsprinzip, das des Berufsverbandes bisher bewirkt? Hat dieses die Musiker auf eine Bahn gelenkt, die zur Inangriffnahme der wirtschaftlichen und künstlerischen Standesprobleme führt?

Die Zahl der Verbände und beruflichen Vereine, in die sich heut die deutsche Musikerschaft gruppiert, beträgt nach Riemann nicht weniger als annähernd zwanzig. Überblickt man ihr Verzeichnis im ganzen, so ergibt sich als besonders charakteristisch die strenge soziale Scheidung zwischen den verschiedenen Verbänden, das selbst innerhalb

gleicher Berufskreise, wie dem der Lehrer oder der Orchestermusiker zutage tretende Bestreben, durch immer engere Umgrenzung der eigentlichen Berufsinteressen den Mitgliederring möglichst klein zu halten, neue soziale Schichtungen herzustellen. Weiterhin ist bezeichnend die fast durchweg auf Wahrung wirtschaftlicher Interessen gerichtete Tendenz der Satzungen. Damit zusammenhängend fällt auf: die Zurücksetzung der Standesinteressen im einzelnen und, als notwendige Folge, das völlige Fehlen einer Gesamt-Standesvertretung. Die scheinbare Berufsorganisation der Musiker ist demnach in Wahrheit weniger Berufs-, als soziale Klassenorganisation. Als Ziel gilt die Besserung der wirtschaftlichen Daseinsbedingungen, während die Idee der Standesorganisation nur insoweit in Betracht kommt, als sie mit der Verfolgung eines solchen Ziels vereinbar ist.

Diese Verfassung des musikalischen Verbandslebens ist die getreue Spiegelung der Zustände des Parteilebens und die notwendige Folge des musikalischen Erziehungswesens. Wie hier der einzelne nur für seinen Beruf vorbereitet und der Begriff des Berufes von vornherein nicht als Erfüllung einer gesellschaftlichen Pflicht, sondern als Mittel zum Erwerb des Lebensunterhaltes gefaßt und ausgelegt wird, so strebt der praktisch sich Betätigende nicht nach Erfüllung einer Gesellschaftsmission. Eine solche, sei sie noch so geringfügig, müßte ihn antreiben, die Idee dieser Mission im Anschluß an ähnlich Strebende möglichst rein und klar als Standesidee zu entwickeln. Aus der Geltendmachung der mehr und mehr erstarkenden Standesidee heraus wäre die wirtschaftliche Stellung zu gewinnen, die ihrer Bedeutung entspricht. Statt dessen sucht der Musiker durch wirtschaftlich gerichteten Zusammenschluß ein Zwangsmittel gegenüber der Allgemeinheit zu gewinnen. Dieses Zwangsmittel soll ihn befähigen, einen Druck auf die Allgemeinheit auszuüben und das von ihr zu erpressen, was sie nicht gutwillig geben will. Das Wirtschafts-Verbandswesen ist demnach kein Hineinwachsen eines Standes

in die Gesellschaftsordnung. Es ist im Gegenteil ein Versuch, das Zustandekommen der Gesellschaftsordnung durch Bildung einzelner Machtgruppen zu verhindern, denen die Verfolgung ihrer besonderen Interessen ohne Rücksicht auf die Gesamtheit als höchstes Ziel gilt. Es ist ein System, das seiner Idee nach gegen den Zusammenschluß gerichtet ist. Dieses System trägt die Tendenz zum Verfall in sich. Es bekommt die Wirkung dieser Tendenz fortdauernd an sich selbst zu spüren, indem sich immer kleinere Interessentenkreise aus den bereits vorhandenen Zirkeln herauslösen und sich naturgemäß zuerst gegen die ihnen bisher nächststehenden wenden. Das System des Wirtschaftsverbandes bedarf, soll es fruchtbar wirken, einer die Gesamtzahl der Verbände zusammenfassenden und auf ein gesellschaftliches Ziel hinlenkenden Grundidee. Fehlt sie, so führt es in seiner letzten Folge wieder zur Vereinzelung, zum Kampf aller gegen alle. Diese auflösende Wirkung hat es an der ihm anhängenden Musikerschaft bereits zur Genüge erwiesen.

Es hat, namentlich in der letzten Zeit, angesichts der immer bedrohlicheren Zersplitterung des Verbandswesens, nicht an Versuchen zur Wiedervereinigung gefehlt. Man hat sich bemüht, die Verbände, deren Interessengebiete einander nah verwandt oder gar gleich waren, wieder, wenigstens für einzelne Fälle, miteinander zu verkoppeln. Darüber noch hinausstrebend, wollte man der Gesamtzahl aller Verbände eine gemeinsame Vertretung in einer aus Abgeordneten der verschiedenen Gruppen zusammengesetzten Musikerkammer schaffen. Auf diese Art hoffte man eine leitende, zu Verhandlungen nach außen fähige Gesamtstandesvertretung zu erhalten. Alle diese Versuche sind im wesentlichen gescheitert. Sie mußten scheitern, weil ein Zusammenschluß von Wirtschaftsverbänden, wenn er überhaupt gelingt, nur vorübergehend, im Hinblick auf einen ganz besonderen Zweck erfolgen kann und mit Erreichung dieses Zieles naturgemäß wieder zerfällt. Ein solcher Zweck aber wird unter allen Umständen immer wieder nur

ein Wirtschaftszweck sein müssen. Aus der Verbindung von Wirtschaftsvereinigungen eine Standesvertretung gewinnen zu wollen, ist ebenso widersinnig wie das Bemühen, aus der Paarung von Eseln Pferde zu züchten. In der Tat haben die Verhandlungen, deren bloßes Zustandekommen eine Leistung diplomatischer Kunst war, kein anderes Ergebnis gezeitigt, als daß jeder einzelne Verband den Versuch machte, die durch eine etwa doch zu ermöglichende Bindung geschaffene Gesamtmacht — deren praktischer Wert wohl jedem einleuchtete — nach Kräften für seine besonderen Verbandszwecke auszunutzen. Jeder sah in der vielleicht zu schaffenden Zentralstelle nur ein für ihn nutzbar zu machendes Vorspann. Gern wollte er sein Scherflein beitragen, sofern man ihm von vornherein eine hohe Verzinsung sicherstellte. Die „Musikerkammer", die so geschaffen werden sollte, wäre also gemäß den Bedingungen, aus denen sie entstand, eine Einrichtung geworden, die die Kräfte der Gesamtheit heute diesem, morgen jenem Verbande geliehen hätte. Dabei hätte sie noch ernstlich darüber wachen müssen, daß keiner zu oft, keiner zu selten an die Reihe kam. Sie wäre infolge der einander vielfach widerstreitenden Interessen der eigenen Mitgliederverbände häufig in die Lage gekommen, mit sich selbst Krieg zu führen. Ein solches Zentralgebilde bleibt allerdings von vornherein zur Lebensunfähigkeit verurteilt. Man ist denn auch trotz vielfacher Bemühungen nicht über das Stadium der Vorverhandlungen hinausgelangt. Nach wie vor wuchert das Verbandswesen in der Musikerschaft, nach wie vor sieht jeder Musiker die Welt nur vom Standpunkt seines eigenen Ichs als des von Gott gegebenen Mittelpunkts dieser Welt. Nach wie vor fragt er nicht, wie er sich das Anrecht auf seinen Platz in dieser Welt verdienen soll, sondern was sie ihm für die Tatsache seines Vorhandenseins zu zahlen schuldig ist.

Stehen wir hier unabänderlichen Tatsachen gegenüber, angesichts deren es nichts gibt als resignierende Unterwerfung? Oder ist in unsern Musikern vielleicht doch noch

etwas anderes lebendig, eine Idee, die über den Wunsch nach materiellem Nutzen hinausgeht, eine Idee, die in einzelnen lebt, in diesem mehr, in jenem weniger stark, in jedem aber doch in irgendeiner Regung vorhanden ist und nur nicht zur Erscheinung kommen konnte, weil die Form für sie noch nicht gefunden wurde? Eine Idee, die hier und da vielleicht sogar schon bei Verbandsgründungen im stillen mitgewirkt hat, sich aber noch nicht deutlich zur Geltung, viel weniger zur Herrschaft bringen konnte, weil die Vorstellung des geschäftlich orientierten Berufsverbandes allgemein zu mächtig ist? Weil man im übrigen dem naiven Kaufmannsglauben huldigte, der Mensch müsse nur erst wirtschaftlich auf einen festen Untergrund gestellt sein und tüchtig Geld verdienen, alle anderen guten Gaben kämen dann von selbst?

Man darf den Musikern die Sorge um das Leibliche nicht gar zu sehr verübeln. Wenige Bevorzugte ausgenommen, die infolge ihrer Ausnahmestellung sich der Verbandsbewegung fernhalten, bestenfalls sich zu einer dekorativen Ehrenmitgliedschaft herbeilassen, gehören die Musiker durchweg zu den schlechtest Bedachten in unserer Wirtschaftsordnung. Der Lehrer, für den der kürzlich eingeführte, als Wohltat gemeinte staatliche Versicherungszwang infolge der unsozialen Denkweise seiner Arbeitgeber zur Strafe wird, die er selbst zahlen muß, der Orchestermusiker, ja selbst der Künstler, der sich mühsam von Engagement zu Engagement rettet und sich freuen muß, wenn Ausgaben und Einnahmen einander annähernd entsprechen — sie alle leben nicht im Überfluß. Die Sorge und Not des Broterwerbs läßt es menschlich begreiflich erscheinen, daß die Musiker in Wirtschaftsverbänden gegen den Widerstand einer sie nur als Ballast ansehenden Gesellschaft kämpfen. Ihre Erziehung aber war nicht geeignet, sie darauf hinzuweisen, daß es für sie Verpflichtungen gibt, die höher stehen als die Sorge um die wirtschaftliche Existenz, daß erst die allgemeine Anerkennung des Standesdaseins die Grundlage gibt für die Anerkennung des Einzeldaseins und daß es zunächst gilt,

den sittlichen Rechtsanspruch des Ganzen zu begründen, ehe der einzelne die Hand nach dem Besitz ausstrecken darf. Sollte eine solche Erkenntnis unsern Musikern ganz fern liegen, ihnen unfaßbar sein? Einzelne Verbände haben sich bereits zu gewissen Berufsidealen bekannt. Sind diese infolge der Aufrechthaltung sozialer Klassenunterschiede auch noch weit davon entfernt, Standesideale darzustellen, so darf man sie doch als die ersten darauf hinzielenden Versuche ansehen. Und ist nicht der Wunsch nach Schaffung einer Musikerkammer als der Gesamtstandesvertretung das deutliche Symptom des Dranges nach organisatorischer Standesgestaltung, dunkel, unsicher, zaghaft nur ausgesprochen, in der Art des Ausführungsversuchs falsch und darum notwendig fehlschlagend, aber durch die Tatsache eines solchen Versuchs doch das stark empfundene Bedürfnis erweisend, über die Enge des spezialberuflichen Wirtschaftsverbandes hinaus zu einer alle umschließenden Standesvertretung zu gelangen?

Kann aber eine solche überhaupt geschaffen werden?

Sie kann und wird geschaffen werden, sobald das allgemeine Bedürfnis danach über den dunklen Drang und heimlichen Wunsch hinaus sich zur klaren Erkenntnis der Notwendigkeit und zur gebieterischen Forderung der Standesbildung und Standesorganisation gefestigt hat. Wie aber der wahrhafte Staat sich erst bilden kann aus dem Bewußtsein gemeinsamer nationaler Ziele, so kann auch die Erkenntnis der Notwendigkeit einer Standesorganisation sich erst ergeben aus einem sicheren, gemeinsamen Standesbewußtsein und dem dadurch gegebenen Standesideal. Dieses ist nicht zu gewinnen etwa durch eine Auswahl der besten Bestrebungen unserer heutigen Wirtschaftsverbände, auch nicht durch unterschiedslose Zusammenwerfung aller. Es ist überhaupt nicht zu gewinnen von der Unterlage des heutigen Verbandswesens aus, das, soweit es nicht wirtschaftliche Zwecke verfolgt, sein besonderes Gepräge durch die Hervorhebung der sozialen Verschiedenheit der Musikerklassen erhält. Nur wenn wir diese sozialen und wirt-

schaftlichen Unterschiede aufheben, nur wenn wir diese in Verbandssplitter zerschlagene jetzige Verfassung ganz in ihre Atome auflösen und nun von Grund aus neu formen, werden wir den Stand als solchen in einer neuen, reinen Erscheinung der Idee gewinnen: in der Musiker-Genossenschaft. Dieser große Zentralverband kann nur hervorgehen aus dem Zusammenwirken der gesamten deutschen Musikerschaft. Indem sie ohne Berücksichtigung einzelner Berufswünsche sich um das Standesideal ordnet, schafft sie aus der Anerkennung dieses allen gemeinsamen Standesideals die Standesorganisation.

Ein Stand organisiert sich, indem er die Führung und Vertretung der ihn als Stand betreffenden Angelegenheiten gegenüber der allgemeinen Öffentlichkeit übernimmt. Diese Angelegenheiten sind keineswegs die nämlichen wie die der Berufs-Wirtschaftsverbände. Soweit solche das Standesinteresse überhaupt berühren, erscheinen sie in wesentlich anderer Beleuchtung, als vom Gesichtswinkel des einzelnen Verbandes aus. Allgemeine Standesangelegenheiten sind in erster Linie alle eine Weiterbildung unseres Musiklebens berührenden Fragen: Unterrichts-, Theater- und Konzertwesen in ihrer Doppelbedeutung als geschäftliche und künstlerische Organisationsprobleme. Ihre Lösung bedeutet Schaffung der Vorbedingungen zur Gewinnung der Form, Form als dem Ergebnis des produktiven Zusammenwirkens von Musiker und Gesellschaft. Die Vorbereitungen für dieses Zusammenwirken zu geben ist Aufgabe gemeinsamer Arbeit der Gesellschafts- und der Standesorganisation: des Staates und der Städte auf der einen, der Musikergenossenschaft auf der andern Seite. Sie sind die beiden großen Stützpunkte, auf denen der organisatorische Aufbau eines neuen und ernsthaften Musiklebens sich erheben kann.

Der einzelne kann diesen Aufbau nicht schaffen. Selbst eine geniale Eiferer-Erscheinung wie Bülow vermochte

das Publikum wohl für Augenblicke über den „Musikgenuß" hinaus zum Kunsterlebnis hinzureißen, aber darüber hinweg nicht zu der grundsätzlichen Erkenntnis der Notwendigkeit dieses Erlebens überhaupt jeder musikalischen Erscheinung gegenüber zu zwingen. Der kategorische Musiker galt als exzentrisch. Nur seine persönliche Genialität entschuldigte seine Seltsamkeiten und auch nur bei den Gutgesinnten. Die Machthaber der alten Gesellschaft ließen sich selbst durch sie nicht in ihrer brutalen Gegenwehr schrecken. Ein richtiges Gefühl sagte ihnen, daß das Vorhandensein und Wirken dieser Persönlichkeit einen Angriff auf die Grundlagen ihres Daseins bedeutete, denen in dem Augenblick die Gefahr einer Vernichtung drohte, wo man etwa allgemeine Erkenntnisse aus den Lehren einer solchen Erscheinung abzuleiten beginnen könnte. Der Augenblick hat lange auf sich warten lassen. Trägheit, Gedankenlosigkeit in Verbindung mit Handwerksneid und rückständiger Zunftästhetik haben es den Machthabern der alten Gesellschaft und dem Handel ermöglicht, die geistigen Spuren Bülows vergessen zu machen, den Besitz, den er ihnen bereits entrissen hatte, wieder in ihre Hände zu bekommen und krampfhaft festzuhalten: den Besitz der Führermacht, des Schlüssels zu der Verbindung von Musiker und Publikum, von Kunst und Leben. Aber gerade die Hartnäckigkeit, mit der sie diesen Besitz für sich zu sichern trachteten, der Starrsinn, mit dem sie auf ererbte und kapitalistische Vorrechte hielten, hat den Widerstand gegen sie zur heimlichen Erbitterung, in einzelnen Fällen schon zur offenen Fehde anwachsen lassen.

Wenn in den begonnenen Kämpfen die alten Machthaber vorläufig noch ihren Platz behaupten konnten, so lag der Grund in einer die Ursachen nicht tief genug suchenden und daher unzureichend ausgerüsteten Gegnerschaft. Nicht neue Machthaber an die Stelle der alten zu setzen, kann das Ziel sein. Der Kampf geht um die Beseitigung des Machthabersystems überhaupt, die Niederlegung der Trennungswand zwischen Musiker und Publikum, zwischen geweihter Kaste und tributpflichtigen Laien, die Verschmel-

zung beider in eine neue formbildende Gesellschaft, die Herstellung unmittelbarer Verbindung zwischen Musiker und Öffentlichkeit. Was das vereinzelte Genie gegen den Widerstand nicht nur der natürlichen Gegner, sondern auch der natürlichen Bundesgenossen, der Musiker selbst, wenigstens andeutend für Augenblicke verwirklichen konnte, das zur Erfüllung zu bringen ist heut die Aufgabe der Gesamtheit, der Genossenschaft. Sie als die natürliche, einzige und wahrhafte Vertreterin der Musikerschaft gliedert diese dem Gesellschaftsorganismus ein. Sie duldet keine geschäftlichen Mittelmänner, die einen Kurszettel für Werk und Künstler entwerfen und diese nach ihrem Ermessen, nach Maßgabe ihrer Spekulationsgabe dem zahlenden Publikum zugänglich machen oder vorenthalten. Sie selbst ist Sachwalter der Geschäftsinteressen der Musiker. Diese Geschäftsinteressen können in ihren Händen nicht mehr die ausschlaggebende Bedeutung gewinnen wie in denen des Zwischenhändlers. Für ihn bedeuten sie Grund und Zweck seines Vorhandenseins, mußten also in seinem eigensten Interesse mit allen Mitteln herrschende Geltung erhalten. Für die Genossenschaft sind sie nur die Erfüllung einer durch die ideelle Aufgabe der Standesvertretung bedingten technischen Nebentätigkeit.

Die Beseitigung des Zwischenhandels als des hemmenden, auf falsche, durch geschäftliche Erwägungen gewiesene Bahnen drängenden unorganischen Mittelgliedes im lebendigen Organismus des Musiklebens — das ist eine der Hauptaufgaben der Musiker-Genossenschaft. Ihre Lösung kommt allen Standesangehörigen zugute, Schaffenden, Ausübenden, Lehrenden. Auf ihnen allen lastet schwer der Druck der im innersten Wesen kunstfremden und doch gebietenden Geschäftsinitiative, dieser Kulisse, die sich zwischen Musiker und Publikum schiebt und zwei einander unsichtbare Lager schafft, deren Verbindungsdrähte durch sie hindurchlaufen müssen. Wie weit sich Willkür und Macht des Zwischenhandels erstrecken, ist der Öffentlichkeit nur zum kleinsten Teil bekannt und wird auch von den unmittel-

bar Leidenden, Künstlern wie Institutsleitern meist aus berechtigtem Schamgefühl verschwiegen. In vielen Fällen vermittelt der Theateragent Künstlerengagements und vertreibt gleichzeitig Werke. Auf diese Art bestimmt er vermöge der verschlungenen Vielseitigkeit seiner Machtfunktionen den Spielplan nicht nur der kleinen Bühnen nach Maßgabe seiner Interessen. Auch großen Theatern zwingt er durch spitzfindige Verklausulierung seiner Verträge Werke auf, in deren Annahme eine solche Bühne nie aus freiem Ermessen willigen würde. Es gilt hier nicht allein das moralisch Verwerfliche einer solchen Erpressertaktik zu brandmarken, die im heutigen Theaterleben etwas Selbstverständliches und Alltägliches ist. Es gilt das Kunstfeindliche, das jede Regung nach künstlerischer Gestaltung aus geschäftlichen Erwägungen bewußt Vernichtende des Zwischenhändlerwesens zu kennzeichnen. Es gibt in ganz Deutschland keine Bühne, die sich dem Treiben der mächtigen Agenten zu widersetzen vormag, denn es gibt keinen Künstler, der ihnen nicht verpflichtet ist und der nicht vor ihnen ebenso bangt wie der Bühnenleiter. Sie können der Bühne den Künstler, dem Künstler die Bühne vorenthalten — solche Fälle ereignen sich als etwas durchaus Gewohntes. Wenn sie öffentlich nur selten zur Sprache kommen, so liegt das nur daran, daß die Betroffenen glauben, im eigenen Interesse schweigen zu müssen. Wie bei der Bühne verhält es sich im Konzertsaal. Hier fehlt zwar die im Theaterleben übliche Verbindung von Künstler- und Werkvertrieb. Dafür ist hier der Agent im größeren Maßstabe als selbständiger Unternehmer tätig. Dadurch gewinnt er dem Künstler wie dem Publikum gegenüber von vornherein offenkundig gebietende Stellung, so daß sich hier die nämlichen Verhältnisse herausgebildet haben wie im Theaterleben, nur daß sie noch leichter zu durchschauen sind.

Es wäre falsch, aus diesen Zuständen, die unser gesamtes Kunstleben zu einer großen Lüge machen, einen Vorwurf gegen den Agenten ableiten zu wollen. Er nutzt nur die ihm gegebene Macht seiner Natur gemäß aus. Die

Verhältnisse wären im Grunde die nämlichen, die sie heut tatsächlich sind, wenn alle unlauteren Elemente im Agentenstande völlig fehlten. Nicht auf den Charakter des einzelnen Agenten kommt es an. In seinem Vorhandensein liegt die Wurzel des Übels. Dieses Vorhandensein hemmt den freien Gedankenaustausch zwischen Künstler und Publikum, es verringert die Möglichkeit, wahre Bedürfnisse wahrhaft zu stillen, es untergräbt die lebendige Anteilnahme der Gesellschaft am Künstlerischen der Kunst. Was übrig bleibt und was zu fördern im eigensten Interesse des Agenten liegt, ist der Persönlichkeitskult. Beim Persönlichkeitskult, wie er gegenwärtig in höchster Blüte steht, vermag das Publikum sich am zuverlässigsten in die bequeme Rolle des Genießenden zu versetzen. Hier kann es auf dem Umweg über eine private Anregung immer noch als schmählichen Rest seiner produktiven Anteilnahme an der Kunst den Reiz der scheinbaren Mittätigkeit kosten — einer Mittätigkeit allerdings, die nur ein trauriges Überbleibsel seiner ursprünglich schöpferischen Fähigkeit und Verpflichtung ist.

Wie aber kann die Musiker-Genossenschaft hoffen, einer solchen, in ihrer heutigen Machtentfaltung scheinbar unüberwindlichen Gegnergruppe je Herr zu werden?

Sicherlich nicht durch Gegengründungen, die der Kapitalkraft des heutigen Agentenwesens niemals die Spitze zu bieten vermögen. Selbst wenn das doch gelänge, was wäre dadurch erreicht? Wir hätten zu den bisherigen noch einige Agenturen mehr. Sie würden vielleicht mit geringerem geschäftlichem Nutzen für sich und etwas größerem für den Künstler arbeiten. Sie würden manche kleine Ungerechtigkeiten des gegenwärtigen Betriebes vermeiden und dafür andere hinzubringen. Sie würden aber vor allem — das ist das Wesentliche — an dem Prinzip des Zwischenhandels als solchem nicht das mindeste ändern, es im Gegenteil kräftigen und bestätigen. Lohnt es sich, den Teufel durch Beelzebub auszutreiben? Ist ein solcher Versuch der Besserung im Nebensächlichen, der Bestätigung in der Hauptsache die Kämpfe wert, die man seinetwegen entfesseln müßte?

Der praktische Beurteiler wird diese Frage rundweg verneinen, weil er von der Erfolglosigkeit der Bewegung überzeugt ist. Doch abgesehen von der vielleicht verschiedenartigen Einschätzung der Erfolgsaussichten wird man einer solchen Lösung aus grundsätzlichen Erwägungen nicht zustimmen können. Denn nicht die Persönlichkeiten einzelner Agenten, die mit Unrecht nur als Blutsauger, als der Gottseibeiuns des Kindermärchens hingestellt werden — nicht diese gilt es zu bekämpfen. Für die Überschreitung ihrer Kompetenzen würde nötigenfalls das Strafgesetzbuch ausreichen oder durch einige zweckentsprechende Paragraphen zu ergänzen sein. Indessen die Rechtspflege interessiert uns hier nicht. Das Wesen des Agentensystems an sich gilt es aufzuheben, weil es selbst in seiner reinsten Betätigungsform schädigend wirken muß. Es widerspricht der musikalischen Gesellschaftsidee — einerlei, ob ein Privatmann oder ein Genossenschaftsagent an der Spitze steht und einerlei, ob er fünf oder fünfzig Prozent Gebühren vom Künstler erhebt.

Es gibt in der Tat ein Mittel, das Agentensystem zu vernichten, ein unfehlbares Mittel, dem der kapitalkräftigste, an Beziehungen und Verbindungen bestgesicherte Agent rettungslos erliegen muß. Dieses Mittel ist so einfach, daß man zaudert, es auszusprechen: man vernichtet das Agenturwesen, indem man es überflüssig macht.

Wie sollte das möglich sein? Ist das Agenturwesen nicht gerade aus der praktischen Notwendigkeit heraus entstanden, hat es sich nicht gerade durch sie zu seiner heutigen beherrschenden Stellung emporgearbeitet?

Richtig ist, daß das Agenturwesen aus einer praktischen Notwendigkeit entstanden ist. Nicht richtig ist, daß es deswegen heut noch unentbehrlich sein soll. Die Notwendigkeit, der es sein Entstehen verdankt, war die einer vergangenen Zeit, an die uns heut nur noch Trägheit und Beharrungsvermögen, aber keine aus unserer gegenwärtigen Gesellschafts-Verfassung zu begründenden Forderungen mehr binden. Es genügt, einen kurzen Blick auf die Betriebsart des Agenturwesens zu werfen, um zu erkennen, daß diese

merkwürdige Einrichtung des Musik- und Kunstlebens früherer Jahrzehnte für uns in der Tat nicht die mindeste Daseinsnotwendigkeit besitzt, sobald wir es aufgeben, unsere Väter und Großväter zu spielen, sobald wir den Mut besitzen, wir selbst zu sein. Wie gestaltet sich eigentlich die praktische Tätigkeit der Agenten? Welches waren die Notwendigkeiten, die seine Existenz aus dem Nichts hervorriefen und sie sich so fest im Gesellschaftsbau verankern ließ?

Von den beiden Hauptarten der das Musikleben leitenden Agenten: dem Theater- und dem Konzertagenten ist der erstgenannte entsprechend der früheren Entwicklung des öffentlichen Theaterwesens der erheblich ältere. Seine Ahnenreihe läßt sich zurückführen bis auf die Zeit, in der das deutsche Theaterleben noch unter dem Banne ausländischer Vorbilder stand. Sein Stammvater ist der italienische Impresario, der Unternehmer, der für irgendeinen bestimmten Zweck Truppen zusammenstellte, Sänger, Musiker, Komponisten engagierte, meist persönlich das geschäftliche Risiko auf sich nahm, und dies alles aus den Bedingungen eines fremdnationalen, dem unsrigen durchaus unähnlichen Kunstlebens heraus. Dieser Ahne hat dem deutschen Theaterleben zwei Nachkommen hinterlassen: den Pächter und den Agenten — beide als Teilung seiner Funktionen, wie sie dem auf Stabilisierung der Verhältnisse drängenden deutschen Theaterwesen entsprach. Der Impresario mußte selbst reisen, um den stets Neues fordernden Bedürfnissen seines Publikums nachzukommen. Ihm blieb auch ausreichend Zeit dazu, denn die einzelnen Stagionen hatten stets nur eine Dauer von wenigen Wochen. In Deutschland dagegen war der Pächter schon durch die längere Spielzeit der Theater mehr zur Seßhaftigkeit gezwungen. Wenn er auch selbst gelegentlich bei besonderen Anlässen Reisen unternahm, so überließ er dies doch schon der Verkehrsschwierigkeiten wegen haupt-

sächlich dem Agenten, der ihm über auswärtige Künstler und neue Werke Bericht gab. Es kam dazu, daß der Pächter meist nur Kaufmann war, der sein Urteilsvermögen erst aus der Praxis gewonnen hatte. Das Gutachten eines zwar ebenfalls geschäftlich denkenden, dabei aber über eine umfassende Anschauungserfahrung gebietenden Agenten mußte ihm daher besonders wertvoll sein. Fast noch wichtiger war es aus dem nämlichen Grunde dem Intendanten des Hoftheaters. Fehlte doch diesem in den meisten Fällen nicht nur sachliches Urteilsvermögen, sondern auch die Gabe schnell auffassender geschäftlicher Schätzung. Zudem hatte der Hofmann, der einer dem Theaterleben durchaus fremden Sphäre entstammte, noch weit weniger Spürsinn für Neues als der Kaufmann. Ihm mußte daher die Hilfe des Agenten dreifach willkommen sein. Und als an den Stadttheatern das Pachtsystem allmählich durch andere Verlegenheitsverfassungen abgelöst wurde, öffnete sich dem Agenten auch hier ein noch weiter reichendes Arbeitsgebiet. Die Aufsichtsräte und ihre Vertrauensleute standen den Urteilsaufgaben der Kunst meist noch fremder gegenüber als die Pächter. Ihr Blick reichte selten über die örtlichen Grenzen hinaus. Ihre Intendanten waren bestenfalls den Pächtern gleichzusetzen, ihnen aber in keinem Punkte an Einsichtsvermögen übergeordnet. Aus diesen Verhältnissen erwuchs die Macht des Agenten. Unablässig baute er weiter an ihrer Mehrung, Schritt für Schritt die gewonnene Stellung durch vertragliche Bindung festigend und so ein Theater nach dem andern seiner Vormundschaft unterwerfend. Der Künstler war ihm gegenüber von vornherein willenloses Objekt, das nur dann einige Regungen von Selbstbewußtsein zu geben wagen durfte, wenn außergewöhnliches persönliches Ansehen ein solches Risiko ratsam erscheinen ließ. Das war nur in besonderen Fällen möglich. Im allgemeinen unterstand der Künstler völlig der Tyrannei des Agenten, der wiederum durch diese Herrschaft über den Künstler die amtlichen Theaterleiter in Schach zu halten vermochte. So konnte er mit der Zeit sein Arbeitsgebiet,

das ursprünglich vorzugsweise auf Engagementsvermittlung gerichtet war, durch Übernahme des Vertriebs von Bühnenwerken noch bedeutsam vergrößern und auf diese Art nicht nur die Personalzusammensetzung, sondern auch die Gestaltung des Spielplans entscheidend beeinflussen.

Jünger als der Theater- ist der Konzertagent. Seine Herkunft weist einen weniger verzweigten und kulturhistorisch minder interessanten Stammbaum auf. Er ist eigentlich nichts anderes als der Privatsekretär des reisenden Virtuosen, dem er die lästigen äußeren geschäftlichen Anordnungen, Korrespondenz, Abmachungen mit Saalbesitzern und Konzertgesellschaften, Verkauf der Eintrittskarten und ähnliches abnahm. Daß der Künstler sich diese Dinge so fern wie möglich zu halten suchte, ist begreiflich, und daß er sich zu dem Zwecke einen Angestellten hielt, der unter seiner Aufsicht und in seinem Sinne diese Arbeiten erledigte, wäre eine an sich durchaus unverfängliche Maßnahme gewesen. Sie verlor aber die Unverfänglichkeit sehr schnell dadurch, daß der Diener, die Abneigung seines Herrn gegen die Erledigung geschäftlicher Angelegenheiten klug erkennend, sie seiner Kontrolle immer mehr zu entziehen wußte. Er verstand es zudem, die materielle Stellung des Künstlers vorteilhafter zu gestalten. Dieser, zufrieden mit der Steigerung seiner Einnahmen und der gleichzeitigen Befreiung von geschäftlichen Anordnungen, war charakterschwach genug, in der für ihn äußerlich bequemen und ertragreichen Umwandlung des Verhältnisses nichts Anfechtbares zu sehen und dem Agenten immer weiterreichende Vollmachten, bis zum völligen Verfügungsrecht über die Person des Künstlers zu erteilen. Dadurch aber erhielt der Agent die Möglichkeit, den bestehenden älteren Konzertinstituten gegenüber sich zu gleicher Machtstellung aufzuschwingen, sie ebenso von sich abhängig zu machen, wie der Theateragent sich die Bühnen zu eigen gemacht hatte.

Nicht nur seine Herrschaft über die Künstler gab ihm

diese Möglichkeit, sondern in gleichem Maße die Organisation der Konzertinstitute selbst, die dem Agenten gegenüber in der nämlichen Lage waren wie die Bühnenleiter. Auch sie bestanden aus Leuten, denen ein sachliches Urteilsvermögen über künstlerische Dinge ebenso fehlte, wie ein ausreichender Umblick über die im Musikleben tatsächlich vorhandenen und durch den Spekulationstrieb des Agenten allerorts sich regenden neuen Kräfte. In früheren Zeiten hatte sich der Mangel an Sachkenntnis weniger schädigend bemerkbar machen können, weil dem Konzertleben der geschäftliche Einschlag im heutigen Maße als eigentlicher Antrieb fehlte. Die Zahl der in Betracht kommenden Künstler war klein. Ihr Ansehen gründete sich auf den allgemeinen Ruf, den sie sich durch eigene Unternehmungen und Reisen erwerben mußten. Zudem war das Verlangen der bedeutenden Konzertinstitute nach ihnen nicht so groß, ihre Mitwirkung nicht so wichtig wie heut, weil diese Institute gesellschaftlich fest verankert waren und innerhalb ihres Wirkungskreises ohne Wettbewerb dastanden. Jetzt aber trat der Agent auch noch als Unternehmer, als Konkurrent dieser Institute auf. In eigenen, groß angelegten Veranstaltungen gab er einen neuen Maßstab für das, was unter kluger Ausnutzung aller neuzeitlichen Möglichkeiten im Konzert dem Publikum zu bieten war. Die Steigerung der Verkehrsverhältnisse, die Umwälzungen auf dem Gebiete des Nachrichten- und Pressewesens hoben die einschränkende Bedeutung der lokalen Umgrenzungen auf, gaben dem Publikum Gelegenheit, Auswärtiges mit Einheimischem zu vergleichen und dadurch andere Maßstäbe zu gewinnen. Selbst da, wo ein Wettbewerb im eigenen Ort nicht aufkommen konnte, wirkte das Unternehmertum auf diese Art steigernd und spannend. So zwang es alle Machthaber der alten Ordnung, mit ihm zu paktieren, seine Bedeutung als führende Großmacht des Musikbetriebes anzuerkennen und sich entweder, wie die Bühnen, völlig seiner heimlichen Führerschaft zu unterwerfen, oder doch zum mindesten in hohem Maße sich seiner Mitwirkung zu bedienen.

Überblickt man diese Genesis des Agenturwesens, so ergeben sich zwei Ursachen für die Entstehung seiner Macht: als erste die Charakterschwäche der Künstler, die aus Mangel an Standesbewußtsein sich da gutwillig zu Dienern erniedrigten, wo sie die natürlichen Herren waren. Als zweite Ursache muß der den Verhältnissen nicht mehr gewachsene Dilettantismus der bisherigen Führer unseres Theater- und Konzertwesens gelten. Sie standen der neugeschaffenen Lage im Konzertleben, den künstlerischen Aufgaben im Theaterleben rat- und hilflos gegenüber. So waren sie der Mehrzahl nach, wollten sie wenigstens nach außen hin noch den Schein der selbständigen Weiterexistenz wahren, auf Gnade und Ungnade des Agenten angewiesen.

Sachlicher und geschäftlicher Dilettantismus der verantwortlichen Institutsleiter, Charakterschwäche und mangelndes Standesbewußtsein bei den Musikern sind die Stufen, auf denen der Agent emporgestiegen ist. Man ziehe sie fort — und der Agent ist gewesen.

Oder sind diese Dinge etwa unabänderlich? Gewiß wird der Musiker stets jemanden brauchen, der ihm die Erledigung des geschäftlichen Verkehrs mit der Außenwelt abnimmt. Ebenso wird es für die Konzertinstitute zweckmäßig sein, wenn sie sich wegen geschäftlicher Auskünfte nicht mit dem Künstler persönlich in Verbindung zu setzen brauchen. Für solche Zwecke kommt allerdings eine Vermittlungsstelle der Musiker-Genossenschaft in Betracht — aber als Sekretariat, nicht als Agentur, also als rein ausführende Instanz, der eine Möglichkeit zu geschäftlicher Initiative nicht gegeben ist. Diese, das Anbahnen persönlicher Beziehungen und ihre Weiterentwicklung zu Verträgen irgendwelcher Art fällt den beiden Parteien selbst, Institutsleitern und Künstlern, zu. Der Musiker, der die Erledigung solcher Angelegenheiten ihrer allzuirdischen Natur wegen ablehnen wollte, würde dadurch nur beweisen, daß sein Musikertum selbst auf schwachen Füßen steht, daß es nur Vergangenheits-, keinen Gegenwartsgehalt hat, daß es Spielertum ist, nicht Künstlerschaft. Das Bewußtsein

und die Ausübung sozialer Pflichten ist ein integrierender Teil des wahren Musikertums. Als dienende und ausführende Instanz steht dem Musiker die Geschäftsstelle der Musiker-Genossenschaft zur Verfügung. Die Möglichkeit aber, sein eigener Sachwalter zu werden, wird ihm dadurch gegeben, daß es nicht mehr Dilettanten oder Halbwissende sind, die ihm als Institutsleiter entgegentreten, sondern Fachleute, deren Vorhandensein an solchem Platz an sich schon Gewähr für eine wesentlich andere Art der Verhandlungsführung bietet, als sie bis jetzt im allgemeinen üblich war.

Wie kommen diese Fachleute an die Spitze der Institute?

Aus der Betrachtung der gesellschaftlichen Gestaltung unseres Theater- und Konzertwesens ergab sich die Forderung nach staatlicher Führung der bisherigen Hoftheater, städtischer Leitung der bis jetzt meist noch dem Privatbetrieb unterstellten Stadttheater und des in jeder großen und den meisten mittleren Städten vorhandenen, ebenfalls meist noch der privaten Fürsorge anheimgegebenen Konzertinstituts. Kleinere Ortschaften, bei denen der Unterhalt eines eigenen Theaters oder eines eigenen Konzertinstituts die vorhandenen Mittel übersteigt, sind deswegen keineswegs der Willkür der Pächter- und des Agentensystems preiszugeben. Ihnen bietet sich die Möglichkeit einer den größeren Städten durchaus entsprechenden Einrichtung durch Gründung von Städtebundtheatern und -Konzertinstituten. Es liegt also nirgends ein wirtschaftlicher Zwang vor, die bisherigen, ihrer Natur nach veralteten und antisozialen Verhältnisse beizubehalten etwa mit dem Hinweis darauf, daß die Umwandlung des Bestehenden in andere, der gesellschaftlichen Verfassung der Gegenwart entsprechende Formen zu kostspielig sei. Die Hoftheater sind durchweg so subventioniert, daß ihre Umwandlung in Staatstheater der Hauptsache nach eine Frage des Staatsrechtes ist. Bei Stadt-

theatern aber ist überall da, wo die Ausgaben eine unverhältnismäßig hohe Belastung darstellen würden, die Möglichkeit der Vereinigung mehrerer Bühnen von Nachbarstädten gegeben. Der Kern des Problems einer Neugestaltung unseres Theater- und Konzertwesens liegt in Wirklichkeit nicht in der Lösung wirtschaftlicher Fragen. Diese bildet nur die Voraussetzung für die Inangriffnahme des wichtigeren und eigentlichen Fragepunktes: wie ist nun dieser Betrieb der staatlichen und städtischen Musikstätten so zu regeln, daß er nicht nur dem Namen, sondern auch der Sache nach den Charakter des sozialen Kunstlebens erhält?

Keine Behörde, kein Staat, keine Stadt kann hier eingreifen. Sie sind stets nur Ausdruck des Organisationswillens der Gesellschaft, der die äußeren Grundlagen der öffentlichen Gesellschaftsformen bestimmt. Nie aber kann ihnen die Fähigkeit schöpferisch von innen heraus belebender Gestaltung verliehen sein. Sie geben als Vertretung der Gesellschaftsverfassung die äußeren Möglichkeiten für den Aufbau der Form. Diesen Aufbau selbst zu schaffen, ist Aufgabe der Musikerschaft. Wenn beide, Gesellschaft und Musikerschaft, in der Tat Glieder eines großen sozialen Organismus sind und sich als solche erkennen, so wird und muß aus ihrem von außen und innen gleichzeitig sich betätigenden Zusammenwirken auch hier, auf dem Gebiete künstlerischer Organisationsfragen das erstehen, was der Schaffende im Verein mit der produktiven Gesellschaft schöpferisch gestaltet: die Form, hier im Sinne der praktisch organisatorischen Ästhetik.

Wer ist es nun, der die Musikerschaft vertritt? Eine Spitze, eine führende Persönlichkeit muß sein, die alle von unten kommende, alle von außen her gegebene Macht in sich vereinigt, die das Schöpferische dieser Organisation individuell verkörpert und ihr bestimmte Züge aufprägt. Hier bedarf es also einer Persönlichkeit, deren Stellung nach außen und innen ungefähr der des heutigen Intendanten entspricht, die aber diese Stellung nicht als Amt

und Auftrag, sondern als schöpferische Mission auffaßt und ihrer Herkunft nach Fähigkeiten und Reife zur Übernahme einer solchen Mission erwiesen hat. Und nun erhebt sich die Frage, deren Beantwortung das Musikleben der Zukunft bestimmt. Gleichviel ob staatliche, städtische oder private Oberhoheit, gleichviel ob Zwischenhandel oder direkter Verkehr: alle diese Dinge sind wichtig, nicht ausschlaggebend, sind Voraussetzungen, aber keine Entscheidung. Wird die Entscheidung richtig gefällt, so ergeben sich rückwirkend aus ihr jene Voraussetzungen als unerläßlich, durch sie bedingt. Fällt die Entscheidung nach der falschen Richtung, so bringt die Erfüllung jener Voraussetzungen Besserung im Kleinen, aber keine Änderung im Ganzen. Wie ist die innere Organisation unserer Musikinstitute, der Theater- wie der Konzerteinrichtungen zu gestalten? Kürzer: wie ist die Intendantenwahl zu gestalten? Denn da der Intendant die richtunggebende Persönlichkeit ist, haben seine Wähler durch diese Wahl das Schicksal der Institute zu bestimmen. Wählt ihn der Staat, wenn ein Staatstheater in Frage kommt? Wählt ihn die Stadt oder eine städtische Kommission für städtische Institute? Wählt ihn die Bürgerschaft oder irgendeine andere, für solche Fälle besonders einzurichtende Wahlinstanz?

Es sind die Kardinäle, die den Papst wählen. Der Mann, dem die höchste Verantwortung zufällt in den musikalischen Angelegenheiten des Gemeinwesens, kann nur von einer Wählerschaft bestimmt werden, die für die Beurteilung der dazu erforderlichen Fähigkeiten ausreichende Einsichtskraft besitzt. Der Leiter des Theaterwesens kann nur gewählt werden von den Mitgliedern dieses Theaterwesens, der musikalische Führer nur von denen, die er unmittelbar führen soll. Der Stadt, dem Staat steht hier kein anderes Recht zu als das der Bestätigung oder der Ablehnung einer Wahl, die aus allgemein sachlichen Gründen nicht annehmbar erscheint. Das entscheidende Recht der Bestimmung des Oberhauptes fällt denen zu, um deren Oberhaupt es sich in Wahrheit handelt und die mehr und besser

wissen als andere, was es zu fordern, was es zu erstreben gilt. Dieses Recht der Wahl des Leiters, diese Ausübung der höchsten Verantwortung gegenüber der Gesamtheit kann aber nur dann mit innerer Begründung geübt werden, wenn es der letzte Punkt einer allgemeinen Rechtsverfassung ist: des Rechts der Selbstverwaltung. Nur eine selbständige Rechtsgemeinschaft wird fähig sein, für die Wahl ihres Leiters die Gesichtspunkte aufzustellen, die dem eigenen und damit zugleich dem allgemeinen öffentlichen Interesse entsprechen. Das System der Selbstverwaltung gilt es zu fordern für unsere Theater, soweit sie staatlich oder städtisch, für unsere Konzertinstitute, soweit sie städtisch sind. Die Selbstverwaltung ist das politische Recht des freien Bürgers, das gesellschaftliche Recht des freien Musikers. Als Staats- oder städtischer Beamter im disziplinarischen Sinn kann er seine künstlerische Unabhängigkeit nicht bewahren, deren er doch bedarf, um seine Fähigkeiten so entfalten zu können, wie sie in ihn gelegt wurden. Das Agentenwesen zwingt ihm wirtschaftliche Ketten auf, goldene Ketten zuweilen, die aber doch drücken und ihn als Menschen wie als Künstler hemmen. Nur die Selbstverwaltung gibt ihm die Möglichkeit, ganz er selbst zu sein, und das doch nicht für sich selbst, sondern im Hinblick auf das Ganze der künstlerischen und sozialen Allgemeinheit. So gelangen wir zurück zu dem System der Genossenschaftsunternehmungen, wie sie schon in den Zeiten vor der allgemeinen Einführung des Pachtsystems üblich war. Aber ein grundlegender Unterschied trennt die jetzige von der einstigen Genossenschaft. Diese war das private Unternehmen einzelner, die sich zu genossenschaftlicher Verfassung zusammengefunden hatte. Die jetzige Genossenschaft steht unter dem Schirm des staatlichen und städtischen Gemeinwesens. Sie ist nicht nur seine Schutzbefohlene, der er gnädig Unterstützung angedeihen läßt. Sie ist das natürliche, auf das Gebiet sozialer Kunstpflege übertragene Spiegelbild seines eigenen Verfassungslebens. Diese Genossenschaft ist die dem Staat, als der Form des politischen Gesellschaftswillens, aus dem

innersten Wesen einer freien Kunst entgegengewachsene Blüte des ästhetischen Gesellschaftswillens. Es schützt und kräftigt sie nach außen, wie sie ihn von innen her lebendig hält. Beide **vereinigt** stellen die musikalische Form ihrer Zeit organisatorisch dar.

Genossenschaftstheater, genossenschaftliche Konzertinstitute — sind das nicht Chimären, Phantastereien, die niemals Wirklichkeit werden können? Sind solche Fabelwesen überhaupt lebens- und leistungsfähig, müssen sie nicht vielleicht an ihrer eigenen sozial-organisatorischen Vollkommenheit zugrunde gehen? Sie müssen es nicht, weil sie keineswegs etwas Vollkommenes bedeuten, sondern nicht mehr aber auch nicht weniger sind als der künstlerische Ausdruck unserer Gesellschaftsverfassung und unter den gegenwärtig uns denkbaren Formen zwar die beste, aber keineswegs eine absolut gute vorstellen. Eben darum sind sie sehr wohl möglich, lebens- und leistungsfähig. Bei genauem Zusehen finden wir sie sogar in beschränktem Umfange bereits vorhanden und durchaus günstig wirkend. Namentlich auf dem Gebiete des Konzertwesens haben wir das Muster eines auf Selbstverwaltung gegründeten, unter selbstgewählten Führern tätigen, städtisch unterstützten und dabei doch in allen wesentlichen Punkten selbständigen Genossenschaftswesens in dem Berliner **Philharmonischen Orchester**. Freilich sind hier noch nicht alle Forderungen erfüllt, die einem städtischen Konzertinstitute gegenüber gelten müssen. Auch dieses Orchester ist noch gezwungen, dem Unternehmer dienstbar zu sein, weil die Stadt nur eine geringfügige wirtschaftliche Beisteuer, keine Sicherstellung bietet. Sie kann daher das Orchester auch nur in beschränktem Maße allgemeinen Zwecken dienstbar machen und muß es vorwiegend noch dem Geschäftsbetrieb überlassen. Ein in jedem Punkte vorbildliches Muster ist hier demnach noch nicht aufgestellt, wohl aber in den Grundzügen entworfen. Damit ist bewiesen, daß eine auf solchen Grundsätzen ruhende Organisation kein Traumbild zu sein braucht, sondern lebensvolle Wirklichkeit werden kann. Das genossenschaftlich organisierte städtische

Konzertinstitut ist in der Tat nur eine Frage des guten Willens, der sozialen Einsicht und des Verantwortlichkeitsgefühls der heutigen Stadtverwaltungen. Es ist ein Zukunftsbild, dessen Verwirklichung auf keinerlei utopistischen Voraussetzungen ruht. Es kann zur Tat werden, sobald die Gesellschaft sich ihrer Pflichten der Musik gegenüber besinnt, sobald sie ihren Wert und ihre Bedeutung als soziale Lebensmacht erkennt.

Schwieriger ist die praktische Umsetzung eines solchen Organisationsplanes dem Theater gegenüber. Schwieriger, weil das Theater in sich bereits im Gegensatz zu der gleichartigen demokratischen Verfassung der Orchesterverbände eine lebhafte soziale Gliederung aufweist. Zudem erscheint hier in der bereits bestehenden Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger eine schon festgefügte und starke soziale Macht, deren Grundidee der Idee der Musiker-Genossenschaft nicht ohne weiteres gleichzusetzen ist. Wie verhält sich der Musiker ihr gegenüber? Die Beantwortung der Frage bietet trotz der scheinbaren Verschiedenartigkeit beider Genossenschaften keine sonderlichen Schwierigkeiten. Beide sind Standesvereinigungen, und so wenig sich das Standesideal der Bühnenangehörigen mit dem des Musikers deckt, so wenig widerspricht es ihm. Beide weisen nach verschiedenen Richtungen, aber beide haben ein gemeinsames Mittelglied: soweit der Musiker der Bühne angehört, versinnbildlicht die Idee der Bühnengenossenschaft auch für ihn ein Standesideal, dem er Gefolgschaft leisten muß. In ihren praktischen Forderungen liegt kein Widerspruch gegen die Ziele der Musiker-Genossenschaft, sondern deren Ergänzung. Hier zeigt sich an einem großen Beispiel die verbindende Kraft der Standes-Genossenschaft im Gegensatz zu der trennenden des wirtschaftlichen Berufsverbandes: beide Genossenschaften werden sich zusammenschließen. Ihre Macht gegenseitig stärkend, werden sie im Gebiete des Theaterwesens unter der Führung der Bühnen-Genossen-

schaft, auf dem des Konzertwesens unter der der Musiker-Genossenschaft für soziale Kunstpflege wirken.

Die Bühnengenossenschaft hat bereits mehrfach den Versuch unternommen, kleinere, von den Direktoren im Stich gelassene Bühnen genossenschaftlich zu führen. Die Ergebnisse dieser Versuche, so bescheiden sie den Objekten gemäß sein mußten, haben bewiesen, daß das Genossenschaftsprinzip auch am Theater mit seinem komplizierten Verfassungsleben durchführbar ist. Es vermag selbst da fruchtbar zu wirken, wo die bisher üblichen Systeme völlig versagten. Freilich handelte es sich in solchen durch eine augenblickliche Notlage geschaffenen Fällen nicht um genossenschaftliche Organisationen im vorher gekennzeichneten Sinne lokal selbständiger Genossenschaftsgruppen. Es waren Unternehmungen, die von der Berliner Zentralstelle aus geleitet wurden. Solche Ausnahmen dürften nie die Regel werden, sonst erhielten wir ein in Berlin zentralisiertes Genossenschafts-Direktorium Deutschlands, das auswärts nur mehr oder minder untergeordnete Vertreter hat. Was wir brauchen, ist unbedingte Selbständigkeit der Ortsgruppen in der Bühnen- wie in der Musiker-Genossenschaft, freiheitliche Handhabung auch der Verfassung im einzelnen, in der vielfach lokale Eigentümlichkeiten zum Ausdruck kommen werden. Dann erst, im Bewußtsein und unter uneingeschränkter Wahrung dieser Selbständigkeit erfolgt der Zusammenschluß zur Gesamtorganisation, zur interlokalen deutschen Genossenschaft der Musiker und der Bühnen-Angehörigen: zur machtvollen Darstellung der alles tragenden Standesidee, der ideellen Verkörperung des freien, unabhängigen Künstlers. Um sich mitteilen, sich fruchtbar machen zu können, sozialisiert, vergesellschaftet er sich. In der Organisation gewordenen Idee seines Standes: der Genossenschaft, reicht er der Organisation gewordenen Idee der Gesellschaft: dem Staat, der Stadt die Hand zum gemeinsamen Schaffen.

Wo bleibt der Agent?

Wo sollte er bleiben? Er ist verschwunden, es gibt keinen Platz mehr für ihn. Die Gesellschaftsbühne, das

Genossenschafts-Konzertinstitut hat keinen Bedarf nach seinen Angeboten, keinen Platz für seine Klienten, kein Geld für seine Ansprüche. Die genossenschaftliche Leitung kennt aus eigener Anschauung die Verhältnisse im Theater- und Konzertleben ebensogut wie er, sie vermag sie erheblich besser zu beurteilen. Sie braucht keinen geschäftlichen Spekulationen bei ihren Unternehmungen nachzuhängen, denn Staat und Stadt haben ihren Veranstaltungen selbst die wirtschaftliche Festigung gegeben. Wenn gelegentlich der Umblick der einzelnen Genossenschaftsleitung nicht ausreicht, so stehen ihr überall Verbindungen offen von einer Tragweite, wie sie auch der einflußreichste Agent nie besessen hat. Er selbst vermag keinerlei Druck auf die Institute mehr auszuüben, denn die Mittel dieses Druckes, die Künstler, stehen ihm nicht mehr zur Verfügung — sie sind selbst Genossenschafter. Der Agent kann wieder ihr Privatsekretär werden — er ist eine historische Erscheinung geworden.

Mit dem Zurücktreten des Agenten in sein ursprüngliches Dienstbarkeitsverhältnis ist jedoch der Zwischenhandel nicht beseitigt. In der Form des Verlagswesens lebt er weiter, eine Macht verkörpernd, die an wirtschaftlicher Kraft die des vereinigten Agentenwesens weit übertrifft und durch ihren Einfluß auf das kaufende Publikum wie auf den schaffenden Künstler zu den mitbestimmenden Faktoren des heutigen Musiklebens gehört. Immerhin sind hier die Vorbedingungen anders beschaffen als beim Agenturbetrieb, man kann daher das Verlagswesen jenem nicht völlig gleichstellen. Geschichtlich gesehen sind die Musikverleger die ältesten Vertreter des Zwischenhandels, ihr Erscheinen ist eines der ersten Zeichen einer neuen Zeit. Der Musiker, der bis dahin für einen bestimmten Hörerkreis und für bestimmte Ausübende schuf und in diesem unmittelbaren Zwecke volles Genügen fand, fing an, das Bedürfnis nach Vergrößerung des Wirkungskreises zu spüren. Bisher hatte man Vervielfältigungen, wenige Ausnahmen abgerechnet, nur als

Abschriften gekannt. Solche Abschriften wurden meist nicht vom Urheber verbreitet, sondern von denen, die sich für seine Person und sein Schaffen interessierten. Nun versuchte der schaffende Musiker selbst seiner Kunst auf ähnliche Art Verbreitung zu verschaffen, wie es im literarischen Verkehr seit langem üblich war: durch käufliche Vervielfältigung. Damit kam ein neues Mittel der dauernden Festhaltung und Verwertung des bis dahin im Grunde nur für den Augenblick der Aufführung vorhandenen musikalischen Schaffens in Aufnahme, und zwar eines, dessen Anwendung dem Musiker allein nicht möglich war. Er bedurfte dazu noch des Notenstechers und des kaufmännischen Sachwalters, der die zum Geschäftsobjekt gewordene Musik in den Handel brachte, ihr ein Käuferpublikum verschaffte.

Dies dem Musiker selbst zu überlassen, wie man es anfänglich versuchte — Bach selbst verkaufte gestochene Exemplare seiner „Klavier-Übung" — war auf die Dauer weder praktisch durchführbar, noch entsprach es dem Wesen des neuen, sich mit überraschender Schnelligkeit entwickelnden musikalischen Verkehrsmittels. Diese Musik, die da gestochen gewissermaßen greifbar vorlag, war nicht lebendige Musik mehr, keine materiell unwägbare künstlerische Leistung, die wie im Agenturbetrieb gleichsam erst durch Überlistung des Urhebers für einen Dritten geschäftlich verwendbar wurde. Sie war in der Tat ein Handelsobjekt geworden, ihre Überlassung an den Handel demnach ebenso notwendig wie ihre Beibehaltung für den Künstler unmöglich. Die Einrichtung des Musikverlags, dem der Schaffende seine Werke zur Veröffentlichung übergibt und der nun ihre geschäftliche Verwertung übernimmt, war demnach an sich ebenso zweckmäßig wie unanfechtbar. Das Verhältnis zwischen Schaffendem und Händler ruhte auf einer im Prinzip durchaus gesunden Grundlage. Der Verleger war keineswegs wie der Agent nur Diener des Musikers, der sich durch kluge Ausnutzung der Schwächen seines Herrn zum Gebieter aufwarf. Er stand in einem auf kaufmänni-

scher Grundlage ruhenden Geschäft als Kaufmann dem Produzenten gegenüber, mit gleichen Rechten auch im moralischen Sinne.

So wenigstens war das Verhältnis der Idee nach. In Wirklichkeit freilich gestaltete es sich anders. Ursprünglich war die Veröffentlichung nur ein Mittel gewesen, um neben dem ursprünglichen Aufführungszweck und -kreis den künstlerischen und wirtschaftlichen Wert eines Werkes noch anderweitig auszunutzen. Der Wandel der Zeitverhältnisse brachte es bald mit sich, daß die Veröffentlichung aus einem Neben- der Hauptzweck für den Schaffenden wurde und für ihn und sein Werk ausschlaggebende Bedeutung gewann. Damit erhielt der Verleger eine wesentlich einflußreichere Stellung. Aus dem Geschäftsmann, der seinen Handel nach seinem Gutdünken treiben darf, Vor- und Nachteile seines Verhaltens am eigenen Körper abbüßt, wurde eine Persönlichkeit, der indirekt die Aufgabe der öffentlichen Kunstpflege zufiel. Der Verleger stand vor der schwer zu erfüllenden Forderung öffentlicher Kunstpflege auf eigene Gefahr, gestützt lediglich auf eine der Anlage nach rein kaufmännische Betriebsart. Eine solche widersinnige Verbindung konnte naturgemäß nicht durchgeführt werden. Vielmehr brachte es der ursprüngliche Charakter des Verlagsgeschäftes und die Erziehung des Verlegers zur kaufmännischen Denk- und Anschauungsweise mit sich, daß mehr und mehr die Frage nach der voraussichtlichen geschäftlichen Ertragfähigkeit maßgebend wurde für die Entscheidung über Veröffentlichung oder Nichtveröffentlichung eines Werkes. Die Rentabilitätsfrage aber ausschlaggebend werden lassen in Angelegenheiten der öffentlichen Kunstpflege, heißt diese selbst von der Mode des Tages abhängig machen, ihr die Möglichkeit einer freien, wahrhaftigen Weiterentwicklung abschneiden. Einzig der Wettbewerb vermag hier noch anfeuernd und zu Wagnissen ermutigend zu wirken.

Nicht nur im Hinblick auf die Frage der Veröffentlichung überhaupt stellt das Musikverlagswesen in seiner heutigen Form eine unzureichende Einrichtung dar. Auch

die Regelung der wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Verleger und Musiker führt in mehrfacher Beziehung zu schweren Mißständen. Die besondere Technik des Notenstichs auf Platten bringt es mit sich, daß die Herstellung von Noten für den Verleger eine hohe Ausgabe bedeutet. Infolgedessen muß sich der Komponist meist mit einer verhältnismäßig kleinen Zahlung begnügen, namentlich wenn er noch nicht durch seinen Namen die Gewähr für einen guten Verkauf des Werkes bietet. Auflagenhonorare aber sind im Gegensatz zum Buchverlag im Musikverlagswesen nicht üblich. Der Verleger erwirbt mit dem einmaligen Ankauf das Eigentumsrecht für die volle Dauer der gesetzlichen Schutzfrist, er kann von den vorhandenen Platten Abzüge in jeder gewünschten Anzahl herstellen lassen, ohne dem Komponisten dafür eine neue Zahlung zu schulden — ja er verfügte sogar bis vor kurzer Zeit auch ohne irgendwelche Einschränkung über das Aufführungsrecht. Der schaffende Musiker ist also nicht nur auf die geschäftliche Einschätzungsgabe des Kaufmann-Verlegers angewiesen, um nur zum Worte zu gelangen, sondern der Ertragswert seines Werkes ist für ihn mit nur einer oft kärglich bemessenen Abfindungssumme erledigt, und der Verleger wird durch die einmalige Zahlung zum unumschränkten Eigentümer einer ihm wesensfremden Kunstschöpfung.

Dies ist der Punkt, wo das auf einer ideell durchaus sauberen Grundlage ruhende Verhältnis von Musiker und Verleger in die Moral des Sklavenhandels übergeht, nach der jedes Ding bezahlbare Ware und als solche rechtmäßig käuflich ist, gleichviel welcher Art und Herkommens es sei. Dieser Moral entgegen steht die Auffassung, daß es Freiheiten gibt, die durch Geldeswert nicht meßbar und darum unantastbar sind. Eine solche naturgegebene Freiheit ist die des Menschen bezüglich des sozialen und politischen, die des Kunstwerks bezüglich des ästhetischen Daseins. Diese Freiheiten sind unveräußerlich. Nicht einmal der einzelnen Persönlichkeit selbst ist die moralische Möglichkeit einer Veräußerung gegeben, denn soziale wie ästhetische Freiheit ist

kein nach Belieben veräußerlicher Privatbesitz des Einzelnen, sondern Gemeingut der Gattung. So ist auch der Begriff des Eigentums im bürgerlichen Sinne bei einem aus den Quellen der Allgemeinheit schöpfenden und nur durch die Bezugnahme und Wiederhinleitung auf die Allgemeinheit Sinn und Lebensfähigkeit empfangenden Kunstwerk selbst dem Urheber gegenüber in Wahrheit nicht anwendbar. Wenn der Gesetzgeber den Begriff des geistigen Eigentums aus einer Übertragung des bürgerlichen Eigentumsbegriffs gebildet hat, so geschah das nicht aus einer innerorganischen Bedingtheit der Sache an sich. Maßgebend war hier nur das Bedürfnis, eine juristische Formel für die wirtschaftliche Regelung unklarer Zustände zu finden. Das Urheberrecht gibt dem Schaffenden die Möglichkeit, die geschäftliche Ausnutzung seines Werkes von sicheren, juristischen Stützpunkten aus zu unternehmen. Das Aufführungsrecht insbesondere ermöglicht es ihm, aus einem dauernd ertragsfähigen Werke auch für seine Person geschäftlichen Vorteil zu gewinnen. Das Bestreben der Verleger aber, solche ihrem Sinne nach unlösbar an die Person des Schaffenden gebundenen Rechte durch Kauf an sich zu bringen, ist eigentlich dem Versuch zum Ankauf der freien Menschenrechte gleichzuachten.

Hier nun hat die Arbeit der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" eingesetzt. Sie trachtet zunächst das Aufführungsrecht aus den Händen der Verleger für die Musiker zurückzugewinnen. Dadurch wird dem Verleger nichts genommen, was ihm von Natur aus zusteht. Vielmehr ist sein Verfügungsrecht über die Aufführung eine durchaus widersinnige Machtausrüstung, weil sie das Kunstwerk als solches unter die Vormundschaft des Kaufmanns stellt und diesem einen Rechtsanspruch verschafft, der nur im Hinblick auf die Nutzung durch den Autor selbst zu begründen ist. Richtig ist demnach der Weg, den die Tonsetzer-Genossenschaft beschritten hat, indem sie für die uneingeschränkte Rückgabe eines solchen, nur durch Unüberlegtheit und Geschäftsunkenntnis der Musiker diesen entrissenen Rechtes

an die ursprünglichen Besitzer kämpft. Eine Erweiterung des Ziels dahin, daß auch die Auflagenpraxis des Buchverlags im Musikalienhandel zur Anwendung kommt, wäre wohl zu wünschen. Wichtiger aber ist, daß die Tonsetzer-Genossenschaft sich auf eine verfassungsmäßig breitere Basis stellt, daß sie nicht, die Not zur Tugend machend, sich darauf beschränkt, ein Geldmacher- und Tantiemen-Institut für häufig zur Aufführung kommende Komponisten zu sein. Ihre Aufgabe geht auf eine Neubildung des in den Wirtschaftsideen des Vormärz steckengebliebenen Musikverlagswesens, eine Erneuerung, durch die der Gegenwart entsprechende Verhältnisse geschaffen werden.

Die Grundsätze für solche Neubildung ergeben sich aus den Mißständen des heutigen Verlagswesens. Das Ziel aber ist hier nicht, wie beim Agenturwesen, die Aufhebung einer überflüssig gewordenen Einrichtung, sondern ihre Zurückführung auf das ihr ihrem Wesen gemäß zu kommende Einflußmaß. Der Verleger ist Musikalienhändler und als solcher eine notwendige Erscheinung im heutigen Musikgetriebe. So bleibe er Händler. Reizt es ihn, sich auch auf Unternehmungen einzulassen, so steht ihm das Recht dazu offen. Nicht durch Überproduktion wird hier Schaden gestiftet, sondern nur durch Mangel an ausreichender Produktion. Darum muß hier in erster Linie die Genossenschaft mit positiver Arbeit eingreifen — nicht nur die Genossenschaft deutscher Tonsetzer, sondern die Musiker-Genossenschaft, in die jene sich aufgelöst hat. Und nicht nur die peinliche Kontrolle über die Erträgnisse des Aufführungsrechtes und seine Aufrechterhaltung den Verlegern gegenüber stehen ihr zu. Sie selbst muß Verleger werden, muß vom Standpunkte des Musikers, nicht des Kaufmanns die Entscheidung über Veröffentlichung oder Nichtveröffentlichung fällen, muß durch Änderung des Auflageverfahrens die übrigen Verleger zu fortschrittlichen Änderungen auch dieser Frage gegenüber zwingen. Sie wird und soll diese Verleger nicht vernichten, denn in der Mannigfaltigkeit des Verlagswesens liegt immerhin noch der beste Schutz gegen eine Ablenkung in die

Bahnen des reinen Geschäftsbetriebes. Als führendes Musterinstitut aber — und der Genossenschaftsverlag muß aus natürlichen Gründen in kurzer Zeit die Führung erhalten — muß sie die Privatbetriebe zwingen, es ihr gleichzutun an Regsamkeit und an sozialer Gesinnung. Sie muß diesen Betrieben das Gespenst der Entbehrlichkeit, das den andern Zwischenhändler, den Agenten, vernichtet hat, unablässig vor Augen halten. Sie muß helfen, das Standesideal des Musikers auch auf ihrem Gebiete dahin zu verwirklichen, daß sie ihn von der Obergewalt des Geschäftsmanns befreit. Sie soll diesen Geschäftsmann als Unternehmer zwar nicht grundsätzlich ausschalten, wohl aber so ergänzen, wie es die seinem Blicke nicht erkennbaren und seinen Erwägungen nicht erreichbaren Regungen der neuen schaffenden Kunst erfordern.

Die Ausschaltung des Agenten und damit die Neubildung unseres Theaters- und Konzertwesens, die Einschränkung des Verlegers und die Ergänzung seiner Geschäftspolitik sind die organisatorischen Aufgaben der Genossenschaft. Ein Gebiet liegt noch jenseits dieses Aufgabenkreises: das der Erziehung des Musikers. Sie ist das Werk der Musiker. So wie diese die Grundlagen erfassen, wird der Zögling sich formen. Sehen sie im Musiker nur das Talentwesen, das auf irgendeine Art zum Geldverdienen abgerichtet werden soll, so wollen wir nichts Höheres von ihm erwarten. Aber er bleibe uns dann ferne mit Klagen über seine untergeordnete Gesellschaftsstellung, über die Tyrannei der Agenten, Verleger und Direktoren, über das erbärmliche Los des Musiklehrers und die schlechte Bezahlung aller Musiker, über die Kunstfeindlichkeit und Vergnügungssucht des Publikums. Er schweige von all diesen Dingen, denn sie sind nichts als Selbstanklagen, Zeugnisse einer Begabung, der das beste Teil des Talents, der Charakter, fehlt, Symptome eines Musikers, der eigentlich gar kein Musiker ist, da er von der sozialen Bedeutung der Musik noch nichts ahnt. Gelingt es ihm aber, diese zu erfassen, so wird der Weg klar vor ihm liegen. Er führt

zur Erkenntnis des Standesideals mit seiner Forderung persönlicher Unabhängigkeit und gesellschaftlicher Bindung. Er führt weiter zu der Forderung einer allgemein erkennbaren Darstellung dieses Standesideals in der Bildung der Genossenschaft. Er legt dieser Genossenschaft die Verpflichtung zum Handeln auf in allen die Musik betreffenden öffentlichen Fragen: des Theaters und Konzerts, des Agentur- und Verlegerwesens, der Lehrerprüfung und der Unterrichtsgestaltung. So gibt die Genossenschaft das Muster, dem der einzelne, emporgerichtet durch die Gesamtheit, gestützt auf ihre Einrichtungen, die Grundlagen für sein praktisches Handeln entnehmen kann.

Der einzelne Musiker aber muß das Bewußtsein seiner sozialen Mission in sich tragen als unwandelbare Bestimmung. Ihm, dem einzelnen, fällt die Aufgabe zu, die Erkenntnis der Gesellschaftsbedeutung der Musik nicht auf die Feste und die großen Formen beschränken zu lassen, sondern sie auch in den minder außergewöhnlichen, dem Täglichen leichter erreichbaren, *kleineren* Formen zur Anschauung zu bringen, denn aus diesen wieder erwächst die die Erkenntnis der großen. In Schule und Haus, als Lehrer wie als Ausübender wird er die Bedeutung der Form lehren und darstellen müssen, der Form als Sichtbarwerdung der Gesellschaft, als ihrer ästhetischen Gestalt — gleichviel in welchem Umkreise diese zur Darstellung gebracht wird.

Die erhöhte Bedeutung, die der Musiker selbst dadurch gewinnt, daß er aus der Abgeschlossenheit der Kaste heraustritt, daß er das bisherige Publikum aus seiner nur passiv aufnehmenden zur aktiv schaffenden Tätigkeit emporreißt, daß er es vom Genuß zur schöpferischen Arbeit bringt — diese erhöhte Bedeutung der Musik gibt rückwirkend auch dem Musiker gesellschaftlich einen neuen Wert. Sie begründet seine Zugehörigkeit zum Ganzen, dem er bisher nur als spielerische Zugabe angehängt war. Damit aber wird auch die Grundlage seiner *wirtschaftlichen* Stellung geschaffen. Nicht indem der Musiker, wie es seine heutigen

Verbände versuchen, sich durch unablässiges Fordern wirtschaftlich verbessert, wird er sich gesellschaftlich festigen — sondern indem er seine Stellung in der Gesellschaft so erkennt und festhält, wie das Wesen seiner Kunst es ihm gebietet, wird er auch imstande sein, die wirtschaftlichen Vorteile zu erringen, die ihm gebühren. Unsere heutigen Musiker verwechseln in dieser Frage Ursache und Wirkung. Ihre Erziehung hat sie nicht besser belehrt. Sie stehen im Grunde genommen dem Künstlerischen ihrer Kunst ebenso fremd gegenüber wie das Publikum und meinen, um so größere Künstler zu sein, je mehr Geld sie verdienen. Sie wissen nicht, was es heißt, schöpferisch sein, sie kennen in Wirklichkeit die Aufgaben noch gar nicht, die ihnen gestellt sind. Das ewig Schaffende, ständig neu Gestaltende der Musik ist ihnen fremd. Sie glauben noch an die festen abstrakten Formen der alten Musikästhetik. Sie sehen nicht, daß die Formen der Musik im nämlichen Augenblick vergehen, wo sie sich gestalten, und daß demnach die Aufgabe des Musikers niemals die des Reproduzierenden sein kann. Der Musiker ist stets *Produzierender*, so daß wir in der Musik wohl äußerlich, aber niemals dem Sinne nach zwischen Schaffenden und Nachschaffenden unterscheiden können.

Was will unsere Bezeichnung des *Nachschaffenden* anders besagen, als daß wir selbst noch gar nicht wissen, wo eigentlich der Schwerpunkt der musikalischen Leistung liegt! Wie der Musiker entbehren auch wir noch des Bewußtseins der wahren Form und nehmen die Formel der Materie als Form. Wenn ein Klavierspieler uns Beethovens Pathétique vorführt, was ist für uns das Wesentliche dabei, wo liegt da der Begriff und die Erscheinung der musikalischen Form? In dem Klanggebilde an sich, das der Pianist aus dem Spiel der Tasten hervorruft, gemäß den skizzenhaften Aufzeichnungen, wie Beethoven sie hinterlassen hat? Oder in der Art, wie er die Ausführung pianistisch gestaltet? In *keinem* von beiden. Beides, das sachliche Thema wie die persönliche Art seiner Darstellung, sind Materie, und als solche noch leblos. Form gewinnen

sie erst durch die Art, wie sie sich gesellschaftich auswirken, wie sie Mitteilungszwang ausströmen und so eine neue, durch sie belebte Ideen- und Empfindungsgemeinschaft im Augenblick schaffen, eine Welt, die nie vorher in dieser besonderen Art vorhanden war, nie wieder in gerade dieser Art erscheinen wird — die Form wird gemäß den gerade für dieses eine Mal gegebenen Bedingungen und dann wieder zerfließt. Dieses Formwerden aber ist das Wesentliche, das Produktive, das Schöpferischmachende und Erhebende der Kunstwirkung. Ob es von Beethovens oder Tschaikowskys Pathétique ausgeht, ja selbst ob der Ausführende ein Künstler oder ein Stümper ist, das sind zunächst Nebenfragen gegenüber dem Erlebnis der musikalischen Formwerdung. In diesem Erlebnis ruht die höchste Wirkung der Kunst, und darum können wir sie auch dann spüren, wenn die technische Ausführung nicht allen Ansprüchen genügt. Ja, die erhebende Kraft des Formwerdens kann sogar ausgehen von Werken einer geistig an sich nicht überragenden Kunst, sofern die augenblickliche Gestaltung die gegebene Vorlage überflügelt und ins Große überträgt.

Unsere Art der Kunstbetrachtung aber, unsere Anschauung vom Wesen der Form hat uns gelehrt, die Aufmerksamkeit auf Nebendinge zu lenken und in diesen das Entscheidende zu suchen. Wir fragen, welch ein Werk der Musiker auf sein Programm setzt, und sehen somit in der Vorlage, nicht in der Art der schöpferischen Gestaltung das Wesentliche. Wir fragen, wie er spielt, und messen ihn somit an irgendeinem Muster der Nachbildung, statt seine schöpferische Kraft zur Grundlage unseres Urteils zu machen. Nicht wir allein haben so die Gesichtspunkte verschoben — auch der Musiker selbst denkt und empfindet so. Auch er sieht in sich nicht den stets neues schaffenden Formenbildner — er ist auch seiner Auffassung nach nichts als der „nachschaffende", der irgendeine vorhandene „Form" reproduziert und dessen Ehrgeiz vornehmlich darauf gerichtet sein muß, daß dies in möglichst getreuer und sauberer Art geschehe. Diese „formale" Auffassung der Form hat

verheerend gewirkt. Sie hat die Individualitäten unter unsern Musikern zu guten Geigern, guten Klavierspielern herabgedrückt. Sie hat uns das Philologenideal der notengetreuen Wiedergabe gebracht, und die individuell retouchierte Photographie an die Stelle des lebendig schaffenden Kunstgeistes gesetzt. Sie hat die Musiker naturgemäß unempfindlich gemacht gegen die gesellschaftlichen und räumlichen Vorbedingungen der wahrhaften Form und hat sie ihr Ideal in der sorgsamen Wiedergabe jenes Formphantoms suchen und finden lassen. Dieses Phantom entsprach ja nicht nur den ästhetischen, sondern auch den herrschenden gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Anschauungen. Seine Anerkennung war die natürliche Folge der Erziehung des Musikers — wie alle diese Dinge untereinander zusammenhängen und einander bedingen.

Wir aber werden mit diesen Schatten einer unlebendigen Kunsterkenntnis aufräumen müssen und sie in die Welt der Schatten verweisen. Wir werden erkennen müssen, daß Form kein toter Begriff, keine unveränderliche Materie, sondern unmittelbares, stetig sich erneuerndes Leben ist. Wir werden vom Musiker fordern, daß er diese Erkenntnis, die ihm daraus erwachsende Aufgabe steten S c h a f f e n s der Auffassung und Ausübung seines Berufs zugrunde lege und seine Mission darin sehe, diesen Begriff der Form immer höher und lebendiger zu entwickeln — nicht nur in der Art der Ausführung eines Musikstücks, sondern in der Gestaltung von Konzerten und Programmen, in der Erfüllung aller ästhetischen Voraussetzungen des Formwerdens überhaupt. Sie alle stellen Elemente der Form dar, denen er gebieten darf, denen er gebieten muß, will er den Namen des Musikers mit Recht führen.

Musiker sein heißt B i l d n e r sein. Bildner sein entspricht nicht der Tätigkeit des Komponierens im heutigen Sinne, die meist nur ein Nachbilden ist, weil sie gegebene Muster reproduziert. Bildner sein heißt Formen schaffen. Nur die l e b e n d i g e Form ist wahrhafte Form. Nur der s i e kündet, ist der Musiker.

Dritter Teil:

Die Kritik

Die Form als Erscheinung ist das Werk der Gesellschaft und des Musikers. Beiden diesen Begriff der Form zum Bewußsein zu bringen, ihnen erkenntlich zu machen, was Form bilden heißt und erfordert, ist die erste Aufgabe der Kritik.

Die Form bleibt nur solange lebendig, wie Musiker und Gesellschaft den Zusammenhang mit ihrer Zeit wahren. Beider Stellung zu ihrer Zeit zu prüfen, ihnen das aus den innersten Bestrebungen dieser Zeit gewonnene Idealbild ihres Seins vorzuhalten und sie daran zu messen, ist die zweite Aufgabe der Kritik.

Die Formen wandeln sich nach dem Gesetz der Zeiten. Ihre Lebensfähigkeit wird bedingt durch ihre Wandlungsfähigkeit. Diese Wandlungsfähigkeit zu untersuchen, festzustellen, was lebensfähig, was verbraucht ist und wie der Erneuerungsvorgang sich gestaltet, ist die dritte Aufgabe der Kritik.

Dem bildnerischen Musiker, der durch Betätigung formgebenden Gesellschaft steht demnach die Kritik gegenüber als das erkennende Prinzip, fruchtbar nicht aus sich, sondern dadurch, daß sie die auseinanderstrebenden beiden Elemente der Form durch Erkenntnis bindet. Kritik ist Synthese. Sie soll den Musiker nicht strafen, die Gesellschaft nicht erziehen. Sie soll beiden nur das wirkliche und das ideelle Bild ihrer selbst vorhalten und ihnen die Idee der Form als des höchsten Begriffs ihres Seins im schöpferischen Zusammenfließen ihrer Kräfte faßbar machen.

Das Faßbarmachen der ästhetischen, der sozialen und der zeitgeschichtlichen Bedingungen der Form bringt begriffliche Klarheit der Anschauung. Aus der Klarheit der Anschauung aber erwächst das Formbewußtsein. Indem die Kritik dieses schafft, wandelt sie sich aus einem Prinzip der betrachtenden in eines der handelnden Erkenntnis. Sie verbindet sich mit den beiden anderen Formelementen: der Gesellschaft und dem Musiker. Sie vereinigt, durchdringt, belebt sie. Sie selbst wirkt in ihnen und durch sie mit am steten Werdeprozeß der Form: sie wird schöpfe-

risch als drittes Element der Form, die durch sie begriffliche Anschaulichkeit erlangt.

Gesellschaft, Musiker, Kritik bedingen einander. Vereint schaffen sie die Form, getrennt, des gemeinsamen Ziels beraubt, verlieren sie mit dem Bewußtsein ihrer Bestimmung und Zusammengehörigkeit auch das Bewußtsein des eigenen höheren Wertes. Sie suchen ihre Ziele nicht mehr außer sich, im Hinauswachsen über sich selbst, sondern in sich, in der Pflege egoistischer Interessen. Das Schöpferische geht verloren. Die unproduktive Gesellschaft wird zum Publikum, der absolute Musiker zum Gewerbetreibenden, die zünftige Kritik zum Rezensentum.

Kritik, synthetisch schöpferische wie analytisch zersetzende, hat es naturgemäß stets gegeben, denn die Elemente der Form sind dem Prinzip nach stets die gleichen. Veränderlich sind nur die Erscheinungsbedingungen. In dieser Beziehung können wir den Beginn dessen, was wir heut im Musikleben als Kritik zu betrachten pflegen, von der nämlichen Zeit an rechnen, die allmählich den Begriff der Öffentlichkeit, der Gesellschaft, des Musikers im heutigen Sinne schuf: von der Wende des 18. Jahrhunderts, der französischen Revolution ab. Nicht, daß man damals erst angefangen hätte, sich erkenntnistheoretisch mit musikalischen Fragen zu beschäftigen. Von den Schriften der frühmittelalterlichen Theoretiker bis zu denen der Musiker des 18. Jahrhunderts liegt eine ununterbrochene Reihe musikkritischer Arbeiten vor, in denen das Verhältnis der Kritik zur Form und zu den beiden anderen Elementen der Form stets das gleiche ist. Wie aber das Musikleben im heutigen Sinne seinen Ursprung von der großen Revolution und den durch sie bewirkten Umwälzungen aller gesellschaftlichen Grundbegriffe herleitet, so setzt die Kritik, wie wir sie heut noch kennen, gleichfalls mit diesem Zeitpunkt ein: Kritik als Kundgebung eines nicht mehr auf bestimmte, in sich abgeschlossene Gesellschaftskreise beschränkten, sondern eines öffentlich sich betätigenden allgemeinen Erkenntnisdranges. Im Jahre 1798 wurde durch Friedrich Rochlitz die erste,

ihren Urheber überlebende deutsche Musikzeitung begründet, und schon zur Zeit des Berliner Generalmusikdirektors Spontini war die Tageskritik eine Macht, gegen die dieser Musikgewaltige einen mit dem Siege der Presse endigenden harten Kampf auszufechten hatte. Die beiden für die neue Zeit bezeichnenden und bis zum heutigen Tage grundlegend gebliebenen Arten der kritischen Aussprache hatten sich damit im Anfang des 19. Jahrhunderts herangebildet. Neben die Buchliteratur der älteren Zeit trat, diese ergänzend, dem beschleunigten Tempo der Formenproduktion, dem lebhafteren und von mannigfaltigeren Gedankenregungen beeinflußten Mitteilungsbedürfnis entsprechend und vor allem mit einer erheblich stärkeren Resonanz und unmittelbarerer Schlagkraft verbunden, die periodisch erscheinende Fach- und die Tagespresse.

Die Entwicklung, die beide im Laufe des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart genommen haben, entspricht ebenso wie die Tatsache ihrer Gründung der Entwicklung des Musiklebens überhaupt, der Entwicklung der Form, wie sie bereits an der Gesellschaft und am Musiker beobachtet wurde. Die musikalische Fachpresse ist in ihrer ursprünglichen Gestalt die natürliche kritische Gegenerscheinung und Ergänzung jener bürgerlichen Musikpflege, wie sie im Beginn und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts üblich war. An Kreise von Fachinteressierten und Liebhabern sich wendend, gab sie schon durch die Tatsache ihrer Einstellung auf einen rein fachmusikalischen Gesichts- und Gedankenkreis der Grundanschauung Ausdruck, daß die Musik eine Welt für sich bedeute, die mit der übrigen Welt eigentlich gar nichts gemeinsam habe und die auch nur für einen kleinen Teil der Bewohner dieser übrigen Welt beachtenswert sei.

Der Teilnehmerkreis, auf den diese Presse zählte, war zwar schon um einiges weiter gezogen, als zur Zeit der

aristokratischen Musikpflege. Das Leserpublikum eines Fachblattes bedeutete immerhin ein größeres Forum als der Aristokratensalon des 18. Jahrhunderts. Aber er war doch nach außen hin genau umgrenzt: wer nicht einiges Fachwissen sein eigen nannte, hätte der Art der hier geübten Kritik, die ihrer Haltung nach vom Standpunkt des Musikers aus zum Musiker sprach, weder Anregung noch Belehrung abgewinnen können. Die absichtlich trockene und nüchterne Art der kritischen Betrachtungsart entsprach der Auffassung der Musik als einer Wissenschaft des Schönen. Nur die fachwissenschaftliche Betrachtung führte auf den Weg zu ihrer Erkenntnis. Ihre Gemeinde war keineswegs etwa die große Öffentlichkeit, sondern ein durch Erwerbung wissenschaftlicher Vorkenntnisse besonders geweihter Kreis Auserwählter. Es war dies die Zeit der noch streng in sich geschlossenen Bürgergesellschaften. Das zünftige Musikertum stand dienend im Solde dieser Gesellschaften und sah in der Bescheidung auf seinen fachlichen Wert keine Beschränkung, sondern eine Standesforderung und die Gewähr der beruflichen Ehrbarkeit.

Die Romantik mit ihrer reich aufblühenden musikkritischen Produktion durchbrach diese Abgeschlossenheit. Das Eindringen schöpferischer Naturen in das Wirkungsgebiet der Musikliteratur bedeutete nicht allein eine Befreiung von der engen, in überlieferten Fachbegriffen denkenden, schulmeisterlichen Art der bisherigen Kritik. Diese Romantiker hatten vor allem den schöpferischen Wert der Kritik als eines Elementes der Form erfaßt. Zwar gestalteten sie, den herrschenden Gewalten und der sozialen Unreife ihrer Zeit erliegend, die Maße dieser Form an sich kleiner, als Beethoven sie ihnen vorgezeichnet hatte. Aber sie drangen doch über den engen Umkreis der Musik als Fachwissenschaft hinaus zur Erkenntnis der Musik als einer gestaltenden Lebensmacht. E. Th. A. Hoffmann hatte, namentlich in seinen Beethovenkritiken, den ersten Versuch gemacht, die fachlich wissenschaftliche Betrachtungsweise durch eine dichterisch kühne Umschreibung des musikalischen

Erlebnisses zu ersetzen. Aber erst Robert Schumann gelang es, dieser Art literarischer Musikdarstellung das erforderliche Maß kritischer Wertbemessung und sachlicher Zuverlässigkeit beizumischen. In der von ihm gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" schuf er ein Kampforgan gegen die erkenntnisunfähige, in der Enge ihres selbstgezogenen Fachhorizonts erblindete Fachkritik, ein Kampforgan, das diesen alten, keines Widerstandes mehr mächtigen Gegner mit einem Zuge hinwegfegte aus der Gegenwart und sich selbst mühelos an seine Stelle setzte.

Der Lebenswert der Musik an sich war anerkannt. Aber die durch Schumann angefachte und in hinreißendem Ansturm vorgetragene Bewegung hielt auf halbem Wege stockend inne. Auch Schumann hatte nicht gewagt, mit der Vorstellung der Musik als einem Fachgebiet grundsätzlich zu brechen. Er befreite die Kritik zwar von der Abgeschlossenheit der zünftigen Wissenschaft, er öffnete ihr die befruchtenden Quellen des künstlerisch angeschauten Lebens, aber nur, um ihr dadurch eine Bereicherung der Betrachtungsweise, eine Vermehrung der Erkenntnismöglichkeiten zu gewinnen — nicht um die Musik selbst aus ihrer abseitigen Stellung herauszuführen, ihre Bedeutung als unmittelbar tätige, gestaltende Lebensmacht darzulegen. Zwischen Kunst und Leben blieb für den Romantiker ein Widerspruch. Die Tatsache dieses Widerspruchs war der im Innersten seiner Natur schlummernden besseren Überzeugung von der Vereinbarkeit beider entgegengesetzt und darum empfand er sie schmerzlich. Sie zu beseitigen, war sein ideelles, ihm aber nicht erreichbares Ziel. An der Unvereinbarkeit von Kunst und Leben im Laufe des Daseinskampfes mehr und mehr erlahmend, ging er daran schließlich, vor der Wirklichkeit kapitulierend, zugrunde. Die Kritik war durch ihn befreit von zünftiger Enge. Sie hatte gelernt, die Blicke vergleichend und erklärend auf die Umwelt zu richten — aber nicht auf die wirkliche, sondern auf die mannigfachen Ideen-Assoziationen der dichterischen Innenwelt. So wurde sie literarisch, aber sie blieb Fachkritik, die im näm-

lichen Augenblick auch wieder in die Gefahren schulmeisterlicher Zunftwissenschaft zurückfallen mußte, wo das individuelle dichterische Vermögen fehlte. Das persönliche Vorbild einer einzigartigen Erkenntnis- und Darstellungsgabe und die durch sie bewirkte Vergrößerung des Teilnehmerkreises blieb demnach der wesentliche Gewinn des Auftretens Schumanns — in der Kritik wie in der mit ihr zusammenhängenden Gestaltung des Musiklebens überhaupt. Auch dieses löste sich aus der Enge des bisherigen Teilnehmerkreises. Es fand neue gesellschaftliche Zuflüsse, gewann stärkere subjektive Belebtheit, ohne sich zur Gestaltung einer Daseinsform der Allgemeinheit durchzuringen, ohne auch nur grundsätzlich die Aufstellung einer solchen Forderung zu erstreben.

Aufgestellt aber wurde diese Forderung, erstrebt ihre Durchführung von zwei anderen Romantikern: Wagner und Liszt. Mit stärkerer Widerstandsfähigkeit ausgerüstet als der für den Kampf mit feindlichen Lebensrealitäten zu fein und empfindlich organisierte Schumann, aber auch über einen reicheren Schatz künstlerischer Erfahrung und folgegetreuer Härte der Denkweise verfügend, erkannten und erstrebten sie in der Vereinigung von Kunst und Leben das Entwicklungsziel beider. Sie knüpften an Schumann an. Ihre literarischen Arbeiten erschienen anfangs in seiner Zeitschrift und erweiterten sich bald von fachlicher Betrachtungsweise zur Erkenntnis der Notwendigkeit einer sozialen Einordnung der Musik in das praktische Leben. Sie übersteigerten sogar noch dieses Ziel durch die Forderung der Lebensgestaltung nach den Gesetzen der Kunst. Hier aber versagte der Untergrund, auf dem sie bauten. Die Fachpresse vermochte diesen Ideen nicht mehr die erforderliche Resonanz zu geben. Die Tagespresse, unfähig, einem solchen, der Zeit in prophetischer Kraft vorauseilenden und im Ungestüm der neu gewonnenen Erkenntnis weit über das Ziel hinausschießenden Umschwung sich anzupassen, versagte sich ihm oder stellte sich ihm feindlich gegenüber. Die in den Grundlagen ihres Seins gefährdeten gesellschaftlichen

Machthaber klammerten sich um so fester an das Überlieferte, das jetzt ohne Rücksicht auf seine Lebensberechtigung als politisches Kampfmittel festgehalten wurde. Die sozialästhetischen Schriften Wagners und Liszts erschienen als Broschüren. Sie konnten in dieser Fassung zwar als Werbemittel dauernder wirken, als durch die Presse, büßten jedoch durch die Abdrängung vom Tage an unmittelbarer Wirkungskraft ein. Die Fachpresse selbst wurde jetzt zum Kampfmittel der Parteien. Sie stützte sich auf diese Broschüren, die sie teils anfeindete, teils verteidigte, in beiden Fällen popularisierte und verbreitete. Die über das Erreichbare hinauszielenden, in Reformatoreneigensinn festgehaltenen und in der eigentümlichen Art dieser aus der Revolution geborenen, zur Hierarchie hinleitenden Kunst begründeten Forderungen erhielten in den Bayreuther Blättern ihre besondere literarische Ausgestaltung.

Die musikalischen Fachblätter aber hatten durch diesen auf immer größere Diskussionsgebiete übergreifenden Kampf aufgehört, Fachblätter noch im Sinne eines Robert Schumann zu sein. Sie wurden Mittel der Agitation, die sich jetzt an alle Kreise des Publikums wendete. Ihr Ehrgeiz war, durch gemeinverständliche Darstellung immer weitere Leserkreise an sich heranzuziehen und für ihre Parteizwecke zu gewinnen. Eines allerdings vermochten sie über diese Parteipropaganda hinaus nie zu erfassen: daß der Parteikampf erst berechtigt und fruchtbar wird durch die Erkenntnis des gemeinsamen, in der Idee feststehenden Zieles. Dieses Ziel hatten Wagner und Liszt erfaßt, und Wagner hatte es dank der grandiosen Einseitigkeit seines Wesens auch erreicht. Die Fachpresse indessen zehrte weiter von den Parteiidealen, die, soweit sie erfüllungsfähig waren, bereits auf anderem Wege in Erfüllung gegangen waren. Die Erkenntnis eines jenseits der ursprünglichen Parteiprogramme liegenden Zieles, selbst die Möglichkeit eines solchen war ihr niemals aufgegangen. Die Bedeutung der Kritik als der synthetischen, Gesellschaft und Musiker zur höheren Einheit der Form zusammenschließenden Er-

kenntnismacht blieb ihr fremd. Sie verfiel mit dem Verfall der Parteiideale ebenso wie die Musikerschaft dem Gruppengezänk, dem Personenkult und, in fügsamer Unterordnung, der neuen formbestimmenden Macht der Öffentlichkeit: dem Unternehmertum.

So verwandelte sich die Fachpresse allmählich aus der Partei- in die Geschäftspresse. Unvermögend, aus sich heraus ein neues, gestaltendes Prinzip zu finden, als Fachpresse im bisherigen Sinne erledigt, abgeschnitten von dem allein lebenspendenden Bewußtsein des Zusammenhangs mit den andern produktiven Kräften der Gesellschaft, fügte sie sich der herrschenden Macht, die ihr eine neue Existenzberechtigung gab: als fachliches Reklame-Institut. Sie lernte wirtschaftlich denken und handeln, wie der Musiker es unter dem Druck der äußeren Umstände ebenfalls gelernt hatte, gelernt ohne Skrupel, weil ihm ein Standesideal ebensowenig vorstellbar, die Erkenntnis der Stellung des Musikers ebenso fremd war wie der Fachpresse die Erkenntnis der Stellung der Kritik. Die Schaffung der wirtschaftlichen Existenzgrundlage galt in einer wirtschaftlich denkenden und handelnden Zeit allen gleichmäßig als wesentlichstes Erfordernis. Sie galt so dem Musiker, sie galt so der musikalischen Fachpresse. In ihrem redaktionellen Teil machten die Fachorgane sich zu willigen Verkündern der Unternehmungen des Agenten, indem sie diese rezensierten. Ihre Unabhängigkeit glaubten sie dadurch gewahrt, daß sie Lob und Tadel nach eigenem Ermessen austeilten. Die Rezensionstafel, die sie als Kritik bezeichneten, bedeutete aber in Wahrheit nach außen hin nichts anderes, als die kritiklose Anerkennung der geschäftlichen Organisation des Musiklebens mit all den Gegebenheiten, die der Agent geschaffen hatte. Diese selbst zum Objekt der Kritik zu machen, fiel niemandem ein. Man nahm sie als Naturgesetze widerstandslos hin, griff bestenfalls hier und da in einem Einzelfall Auswüchse an, ohne je auf die grundsätzlichen Voraussetzengen solcher Einzelfälle einzugehen.

Bedeutete die Rezensionstafel in ihrer äußeren Anord-

nung die bedingungslose Anerkennung der herrschenden Geschäftsmacht, so war sie inhaltlich die Rückkehr zum Schulrezensententum der frühesten Zeit unserer Musikkritik, zu dem schon durch Schumann überwundenen Standpunkt der handwerksmäßigen Fachkritik. Diese Rückkehr war an sich eine Notwendigkeit. Sobald die Kritik aufhörte, Kritik im neuzeitlichen Sinne zu sein, Musik auf ihren Erscheinungswert als tätige Lebensmacht zu prüfen — sobald mußte sie, wenn sie noch den Schein der Daseinsberechtigung bewahren wollte, zum System der zünftigen Fachrezension zurückkehren. Allerdings vermochten die Ergebnisse dieser Tätigkeit nicht mehr die Bedeutung zu erringen, die ihnen zu der Zeit eigen waren, wo diese Art der Kritik tatsächlich dem auf enge Kreise eingeschlossenen Musikleben entsprach und daher innerhalb dieser Kreise mit der vollen Wucht maßgebender Wertbestimmungen wirkte. Jetzt war die Möglichkeit einer produktiven Resonanz durch die gewaltige Ausdehnung des Teilnehmerzirkels erloschen. Die Rezension konnte daher nicht mehr und nicht weniger bedeuten als eine geschäftliche Schätzung, dazu bestimmt, dem gewerbetreibenden Musiker und seinem Geschäftsvertreter als Werbemittel zu dienen.

In dieser Tatsache sah niemand etwas irgendwie Befremdliches oder gar Anstößiges. Man konnte dies um so weniger, als die Fachpresse die ursprüngliche Idee jeder Fachpresse, ihr Bestehen auf die Teilnahme ihrer Leser zu gründen, längst aufgegeben hatte. Ihr Bestehen dankte sie einzig noch dem Interesse derer, deren geschäftlichen Zwecken sie diente: im redaktionellen Teil durch geschäftlich verwertbare Rezensionen, im Inseratenteil durch bezahlte Reklame. Daß man diese beiden Teile anfänglich noch voneinander trennte, ist bezeichnend für die Unfähigkeit dieser Kritiker, das Wesentliche ihrer ideellen Aufgabe und die wahre Bedeutung ihres praktischen Verhaltens zu erkennen. Sie glaubten, Geld nehmen und doch unabhängig bleiben zu können, wenn sie nur die Selbständigkeit des zünftigen Urteilsspruches bewahrten. Sie sahen nicht, daß ihre Selbst-

beschränkung auf dieses Urteil die Kapitulation vor dem Agenten, den Verzicht auf die Ergebnisse der Kämpfe von Schumann bis in die Zeiten des Parteikrieges bedeutete: das freiwillige Aufgeben eines Rechts der Kritik am Weiterbau der musikalischen Form.

So wurde die Fachpresse käuflich. Nicht im äußerlichen Sinne der bewußten Bestechung, die ein großer Teil der Kritiker, mit fast rührender Sorgsamkeit auf Wahrung der Unabhängigkeit bedacht, entrüstet zurückgewiesen hätte. Sie wurde käuflich, wie der Musiker selbst es geworden war: dienendes Organ des leitenden Geschäftsprinzips, das gelegentlich wohl durch ein Wort bekämpft, ausnahmslos aber durch die Tat anerkannt wurde. Sie begab sich des Einflusses im Sinne der gestaltenden musikalischen Kritik, Einfluß bewahrend nur mittels Aufrechterhaltung ihres Rechts der Geschäftsbewertung. Dadurch glaubte sie ihre Selbständigkeit zu bewahren, während sie in Wirklichkeit nur dem Zwischenhändler Vorspanndienste leistete. Die schöpferische Bedeutung der Kritik als Bindung von Gesellschaft und Musiker sank zur Hilfsleistung bei der geschäftlichen Vermittlung herab. Das Fachblatt stand, eine Beute der Zeitverhältnisse, denen es sich willig gebeugt hatte, halt- und bedeutungslos im Wirbel des Geschäftstreibens. Nur die Art, wie es im Text- und Inseratenteil dieses Geschäftstreiben kritiklos aber wahr spiegelte, sicherte ihm noch einen kulturpsychologischen Wert.

Während so die ältere, auf ästhetische Wertung gerichtete Fachpresse dem Wechsel der herrschenden Zeitverhältnisse folgend, sich von der zünftigen zur literarischen Kritik, von dieser zur Partei- und schließlich zur musikalischen Handelspresse umwandelte, während so das kritische Urteil selbst seiner ästhetischen Bedeutung verlustig ging und zum Gegenstand des Geschäftsverkehrs herabsank, hatte sich in der Zeit seit der Reichsgründung eine neue Art musikalischer Fachpresse herangebildet: die Verbandspresse.

Die Verbandspresse war dem Prinzip nach keine Gegnerin, sondern die Ergänzung der älteren Fachpresse. Kritik, die ihrer Bestimmung nach die Synthese von Musiker und Gesellschaft schaffen soll, wendet sich in ihrer praktischen Betätigung zwei voneinander getrennten Gebieten zu: sie ist Musikerkritik und Gesellschaftskritik. Maßgebend für beide Arten der Kritik ist der Gesichtspunkt der Formbildung, dessen Festhaltung und Geltendmachung die Maßstäbe des Urteils und damit die Möglichkeit der Bindung von Musiker und Gesellschaft gibt. Die ältere Fachpresse war hervorgegangen aus der Idee der Musikerkritik, der Würdigung der fachlichen Leistung. Sie war aber vom Wege abgeirrt, als sie den Maßstab und Sinn ihres Urteils nicht aus dem Verhältnis der musikalischen Leistung zur Gesamterscheinung der Form entwickelte, sondern, in Verkennung des Zwecks und Wesens der Kritik, die musikalische Leistung an sich als Selbstzweck nahm und sie zum Gegenstand einer Zensierung machte. Die neuere Fachpresse sah von dieser Zensierung der fachlichen Leistung entweder von vornherein völlig ab oder setzte sie so weit zurück, daß sie neben dem Hauptzweck ihrer Blätter nicht ernstlich in Betracht kommen konnte. Dieser Hauptzweck war Gesellschaftskritik, Gesellschaftskritik aber nicht von dem Gesichtspunkt eines allgemeinen Standes-, sondern des besonderen Berufsideals aus, wobei auch dieses Berufsideal meist als im wesentlichen wirtschaftlicher Art aufgefaßt wurde. Die Presse war nämlich das zu Agitations- und Werbezwecken gegründete Kampfmittel der einzelnen Verbände. Da jeder Verband seine besonderen, den übrigen entweder gleichgültigen oder gar entgegengesetzten Ziele verfolgte, so sah jeder sich genötigt, ein eigenes Verbandsorgan zu schaffen. Die Fachpresse wurde auf die Art um ebensoviele periodische Zeitschriften reicher, wie Verbände entstanden.

Indem die Verbandspresse durch gegenseitigen Meinungsaustausch und Erweckung des Gemeininteresses zunächst innerhalb der einzelnen Standeskategorien Bindungen

herstellte und die Erziehung zu genossenschaftlicher Denkweise anbahnte, diente sie ebenso wie die Berufsorganisationen selbst als wertvolle Vorbereitung für eine spätere, zusammenfassende Standesorganisation. Sie schränkte aber diese mittelbar fördernde Wirkung dadurch ein, daß sie, entsprechend den durch sie vertretenen Verbänden, ihre Anhänger mit Bewußtsein zu rein wirtschaftlicher Denkweise erzog. Zugleich steigerte sie die Zersplitterung innerhalb der Musikerschaft durch Anfeindung der meisten übrigen Berufsverbände, namentlich solcher, deren Ziele den ihrigen nahe verwandt waren. So wurden durch die Verbandspresse die inneren Gegensätze vielfach verschärft. Jedes Blatt suchte und fand seinen Ehrgeiz in möglichst rücksichtsloser Verfechtung der eigenen kleinen Berufsinteressen, in der Verbreitung einer Lebensanschauung, die den von ihm vertretenen kleinen Kreis zum Mittelpunkt des Weltalls machte. Alles, was geschah und geschehen sollte, wurde eifrigst im Hinblick auf die Wirkung innerhalb des eigenen Interessenbezirks betrachtet. Die natürliche Folge war, daß keines dieser Blätter eine über den ihm angestammten Leserkreis hinausreichende Wirkung zu erlangen vermochte. Die geschäftliche Interessenwirtschaft herrschte in dieser Gruppe der Fachpresse ebenso wie in der älteren. Nur diente diese den Machthabern des Zwischenhandels, während die Verbandspresse die wirtschaftliche Hebung — dies ist die übliche Bezeichnung — einzelner Berufsklassen durch publizistische Werbemittel erstrebte.

Auf solche Art ist die gesamte musikalische Fachpresse heute an einen Entwicklungspunkt gelangt, an dem die Frage nach ihrer ferneren Daseinsberechtigung sich dem außenstehenden Betrachter, wie ihr selbst verhängnisvoll mahnend aufdrängt. Daß die musikkritische Fachpresse in ihrer jetzigen Form ein solches Recht aus irgendwelchen Gründen des Allgemeininteresses nicht mehr herleiten kann, ergibt sich ohne weiteres aus ihrer gegenwärtigen Stellung als Dienerin des Zwischenhandels. Es ergibt sich auch, wenn man ihre Leistungen betrachtet, aus der unbestreitbaren

Beobachtung, daß die Zahl der Mitarbeiter, deren Fähigkeiten diesen Blättern eine über ihre geschäftliche Bedeutung hinausreichende Beachtung sichern könnte, verschwindend gering ist. Ein solcher Mangel erklärt sich keineswegs aus dem Fehlen eines fähigen Nachwuchses auf musikliterarischem Gebiete. Vielmehr ist er das Zeichen für das Erlöschen produktiver Ideen im musikliterarischen Beruf. Der Beruf der musikalischen Fachkritik hat keine Verbindung mehr mit den einzig befruchtenden Ideen, aus denen er notwendig erwächst und Nahrung empfängt. Das Bewußtsein seiner Sendung ist ihm verloren gegangen, er ist zum handwerklich betriebenen Geschäft herabgesunken.

Erst die Fachpresse, die dieses Bewußtsein wiederfindet, wird damit die Fähigkeit gewinnen, ihre Daseinsberechtigung und Notwendigkeit durch die Tat zu begründen. Die Vorbedingung dieser Tat aber wird sein, daß die Fachpresse das Bestehende nicht als unanfechtbare Gegebenheit, als natürliche Lebensäußerung des heutigen Musikbetriebes anerkennt, sondern daß sie es auf seine innere Stichhaltigkeit und organische Begründung prüft. Die Verbindung mit dem Zwischenhandel sowohl durch den Inseratenverkehr wie durch Lieferung von Reklamekritiken wird ihr durch das Ergebnis einer solchen Prüfung unmöglich gemacht werden. Sie wird im Gegenteil in diesen Erscheinungen des heutigen Musiklebens Krankheitssymptome erblicken, deren Bekämpfung ihre dringendste Pflicht ist. Solche Bekämpfung aber setzt das Bewußtsein der Form voraus, der Form als Wechselwirkung zwischen Gesellschaft und Musiker. Aus diesem Bewußtsein wird die Fachpresse sich gedrängt sehen, den heutigen Erscheinungen des Musiklebens das Musikleben entgegenzusetzen, wie es sich vom S t a n d e s i d e a l des Musikers aus gestaltet. Sie wird dazu gelangen, dieses Standesideal selbst zu entwickeln und wird damit jene zweite Gruppe der Berufs-Fachpresse zur höheren Einheit in der Erkenntnis der Genossenschaftsidee zusammenfassen.

In solcher Zusammenfassung liegt heut die einzige Möglichkeit einer Weiterentwicklung der Fachpresse. Mehr

als nur eine Möglichkeit — eine Notwendigkeit. Der Musiker braucht eine Pressevertretung, die ihn in seinem Denken und Tun der Gesellschaft zeigt, die seine Verbindung mit Standesgenossen aufrecht erhält und enger gestaltet, die ihm das Standesideal in jeder Art des praktischen Auswirkens stets vor Augen hält und ihn immer näher an es heranführt. Er braucht keine Kritik als zensierende Reklame oder als Propagandamittel. Mit den Zwischenhändlern verschwinden auch ihre Helfer, und mit der Genossenschaftsbildung erhält das alle fördernde Gemeinsamkeitsideal das Übergewicht über berufliche Einzelwünsche. Der Musiker braucht daher die Kritik nicht mehr in ihren degenerierten Erscheinungsarten, die Dokumente seiner eigenen Verarmung waren. Er braucht sie in ihrer höchsten wahrhaften Bestimmung: als Mittel der Bindung und Verschmelzung von Musiker und Gesellschaft. In der Aufgabe, diese Bindung für den Musiker herzustellen, liegt die Mission der Fachpresse. Damit steigert sie aus sich selbst den engen Begriff der Fach- und Berufspresse zu dem höheren, reineren der Standespresse.

Mit der Erfüllung einer solchen Mission gibt die Standespresse einem der beiden Formelemente: dem Musiker durch ihre Kritik das Bewußtsein seines Standes und dadurch zugleich die Erkenntnis seines Berufes zur Schaffung der Form. Damit ist sie an die Grenze des ihr als Fachpresse Erreichbaren gelangt. Die Kritik selbst aber hat damit nur einen Teil ihrer ersten Aufgabe gelöst. Noch gilt es, auch der Gesellschaft das nämliche Bewußtsein zu erwecken, auch ihr den Begriff der Form lebendig zu machen, sie aus bequem genießerischem oder nur lernend empfangendem Verhalten zur Erfassung der Idee einer schöpferischen Mitarbeit zu befähigen. Die fachliche Standespresse reicht hier nicht mehr aus. Sie gibt im besten Fall nur einen Ausschnitt aus der Gesamtheit des Formenlebens, gibt die Welt der Erscheinungen nur unter dem Gesichtswinkel des Musikers gesehen. Das Leben in der umum-

schränkten Fülle des Geschehens aber, die einzelne Form in ihren Beziehungen zur ganzen erkennbaren Umwelt von Formen jeder Art zu geben, die Musik selbst als gestaltende Lebensmacht in ihrem Verhältnis zu allen anderen gestaltenden Prinzipien des Daseins zu erkennen und begreiflich zu machen, ist die Aufgabe der Tagespresse.

Die musikalische Tagespresse hat in ihrer Entwicklung ähnlich zahlreiche Wandlungen durchgemacht wie die Fachpresse, ist aber ihrer Entstehung nach aus wesentlich anderen Bedürfnissen hervorgegangen. Für die Fachpresse war von Beginn an gerade die Betonung des Zünftigen erstes Erfordernis, und ihre Entwicklung hängt eng zusammen mit den Änderungen in der Auffassung des musikalischen Zunftbegriffs. Der musikkritische Teil der Tageszeitung geht, entsprechend dem Charakter der Tageszeitung überhaupt, auf Befriedigung der Neugier des Lesers, auf Berichterstattung zurück. Man wollte zunächst wissen, was sich ereignet hatte. Man wollte weiter wissen, wie das Ereignis, unter dem Gesichtswinkel des Publikums gesehen, wirkte. Das dritte: wie das Ereignis zu beurteilen sei, kam in letzter Linie. Auch das Urteil hierüber war nur gemeint als Ausdruck der Publikumsansicht. Heut noch besteht an einer der größten Berliner Tageszeitungen für den Musikkritiker die strenge Vorschrift, im ersten Satz seiner Kritik Ort, Art des Konzerts und Namen des Veranstalters genau anzugeben. So bildete die Tagespresse den Typus des „Referenten" aus, das ergänzende Gegenstück zum „Rezensenten", der der Fachpresse sein Vorhandensein verdankt.

Die Übernahme des Musikreferentenamtes war naturgemäß anfangs nur an die Voraussetzung gebunden, daß der Beauftragte eine gute Witterung für das Auffangen von Publikumsmeinungen besaß. Möglichst viele Leser sollten ihre Ansicht gedruckt im Blatte wiederfinden. Der Referent mußte ferner Gewandtheit in der journalistischen Darstellungsart besitzen, damit das Gedruckte sich in gefälli-

ger und eingänglicher Fassung darbot. Dies waren die wesentlichsten Forderungen. Besondere Fachkenntnis war nicht erforderlich. Das Zeitungsreferat sollte das gesellschaftliche Ereignis vom Standpunkt der Gesellschaft aus spiegeln und festhalten. Das sachliche Urteil sprach die Fachkritik in der Fachpresse, und diesem Urteil in erster Linie kam entscheidende Geltung zu.

Dieser im Wesen der Verhältnisse begründete Zustand änderte sich allmählich, als der Kreis der Teilnehmer sich vergrößerte und nicht alle mehr das Urteil der Fachpresse nachschlagen konnten. Zudem ließ das stärkere Aktualitätsbedürfnis ein Abwarten der nur periodisch erscheinenden, den Ereignissen meist erheblich nachhinkenden Fachblätter nicht mehr angebracht erscheinen. Bis dahin waren die Referenten der Tagesblätter zum größten Teil unbekannte Mitarbeiter, unterhaltende Plauderer oder wie Rellstab, der durch seine Fehde mit Spontini zu besonderer Berühmtheit gelangte Feuilletonredakteur der Vossischen Zeitung in Berlin, nur nebenamtlich als Musikreferenten tätig. Jetzt suchte man musikalisch schärfer profilierte, im Urteil selbständige Vertreter. Zu einer grundsätzlich neuartigen Auffassung des Kritikeramtes innerhalb des Zeitungsorganismus konnte man sich jedoch nicht entschließen. Man hielt auch weiterhin an der Idee des Referententums fest und empfand als wünschenswert nur einen sachlichen Einschlag für die Berichterstattung. So war es auch nicht möglich, dieser Stellung einen eigentlichen Berufswert mit daraus sich ergebender eigener wirtschaftlicher Grundlage zu geben. Man wechselte gegen früher lediglich insofern, als man das Referentenamt nicht mehr einem der sonstigen journalistischen Mitarbeiter überließ, sondern eine außerhalb des Redaktionsverbandes stehende, hinsichtlich des musikalischen Urteils vertrauenswürdig erscheinende Persönlichkeit mit den Referentenpflichten betraute. Lehrer, Kantoren, auch besonders eifrige Musikliebhaber schienen hierfür geeignet zu sein. In größeren Städten, wo entsprechend reichere Auswahl vorhanden war, wählte man besonders

gern die Lehrer der musikalischen Theorie und des Kontrapunktes, denn Leuten, die fachmännische Einsicht in so tiefe und schwierige Dinge hatten, durfte man doch die Beurteilung der Musik als Lebenserscheinung ohne weiteres zutrauen. Man sah ihnen sogar ihre meist wenig geglättete journalistische Darstellungsart nach und tröstete sich mit der Überzeugung, daß Musik nun eben einmal eine Geheimwissenschaft sei, über die sich nur stammelnd und auch dann noch nichts Rechtes sagen und schreiben ließ. Die Zeitung aber war sich bewußt, mit diesem in ihrem Organismus zwar als Fremdkörper wirkenden und unangenehm empfundenen, aber gleichwohl nicht zu entbehrenden Fachgeplapper der Kunst gegenüber eine Ehrenschuld einzulösen.

Das Ergebnis dieses Verfahrens war, soweit Dilettanten das Referentenamt inne hatten, völlige Abhängigkeit der Tages- von der Fachpresse, aus der diese Kritiker ihre Meinungen schöpften. Wo aber Berufsmusiker, im Nebenamt zur Besserung ihres sonstigen schmalen Einkommens und zur Stärkung ihres persönlichen Ansehens schriftstellernd, die kritische Wage in Händen hielten, da geschah alles, was nur geschehen konnte, um dem Publikum immer wieder zu beweisen, daß es eben Publikum sei und eigentlich von der ganzen Musik nichts verstände. Dieses Verständnis war den Geweihten, denen, die den dreifachen Kontrapunkt sich im Schweiße ihres Angesichts erarbeitet hatten, vom Himmel als besonderes Gnadengeschenk verliehen. Solche Art der Betrachtung brachte naturgemäß durch ihre trocken schulmeisterliche Art den größten Teil der Leser dazu, die Darlegungen selbst nur wenig zu beachten und nur nach dem Urteil: der Zensur an sich zu blicken. Das Verhängnisvollste an der Wirkung dieser Methode der Kritik war, daß sie den Hörer immer mehr veranlaßte, öffentliche musikalische Veranstaltungen, gleichviel ob Konzert- oder Opernaufführungen, als eine Art Examen der Musiker anzusehen und schließlich nur noch von diesem Gesichtspunkte aus aufzufassen. Das Interesse der Gesellschaft, das diese Kritiker vertraten, hatte längst aufgehört,

auf einem Wunsch nach gesellschaftlicher musikalischer Unterhaltung und Erbauung zu beruhen. Vielmehr, der Wunsch und das Bedürfnis nach gesellschaftlicher Entgegennahme von Musik spitzte sich immer mehr auf die Fragen zu: welchen Grad von Fertigkeit hat dieser oder jener Vortragende erreicht, was für Werke führt er uns vor? Die akustische Materie der Form wurde für den Hörer Hauptgegenstand des Interesses, ihre „lebende Gestalt" aber verschwand völlig aus seinem Gesichtskreis. Er selbst wurde dadurch vom schöpferischen „Mitwirkenden" zum passiven „Hörer", zum „Publikum" herabgesetzt, und der Musiker vom schöpferischen Gestalter zum Artisten.

Es wäre eine Übertreibung, wollte man behaupten, daß alle Tageskritiker dieser Zeit zwar sattelfeste Musiker aber kritisch und journalistisch Unbegabte waren. Für einen beträchtlichen Teil traf das zwar zu. Es tauchten indessen auch außergewöhnliche kritisch-literarische Talente von der Art eines Wilhelm Tappert und Eduard Hanslick auf. Aber auch diese an sich bedeutenden Erscheinungen vermochten nicht über den verhängnisvollen Grundfehler im musikalischen Verfassungsleben der Zeit hinwegzukommen: die einseitige Auffassung vom Wesen der Form, das sie nicht in der lebendigen Erscheinung und Betätigung schöpferischer Wirkungen der Musik erkannten, sondern in einer aus ihrer Klangmaterie gewonnenen Abstraktion, nicht in dem Zusammenschluß von Gesellschaft und Musiker, sondern in der Abtrennung der Musik von den zeugenden Lebenskräften, in ihrer Abdrängung auf das Gebiet artistischer Formalistik. Und während ein Hanslick diese Anschauung zum Gesetz der ästhetischen Erkenntnis zu gestalten versuchte, erschöpfte ein Tappert die durchdringende Urteilskraft seines fachlichen Wissens in analytischer Zergliederung der musikalischen Materie, ohne die beste Eigenschaft der Kritik, ihre synthetische Kraft, zur Anwendung zu bringen. Die kleineren Geister aber standen völlig unter dem Einfluß entweder solcher Führer oder der Fachpresse, in der die Musiker völlig die Oberhand hatten.

So kam es, daß die Tagespresse, unbewußt ihrer Aufgabe, Gesellschaftskritik zu treiben, völlig versagte, gegenüber der wichtigsten Angelegenheit der musikalischen Gesellschaftskritik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: dem Streite der Neudeutschen mit der Nachkommenschaft der älteren romantischen Schule. Ebenso wie die musikalische Fachpresse war auch die Tagespresse unfähig zu erkennen, daß hier Probleme der soziologischen Form zur Erörterung standen. So verfiel sie, die gerade vom Standpunkt der Gesellschaftskritik aus am ehesten zu einer richtigen Erkenntnis und Lösung dieser Probleme hätte gelangen müssen, dem nämlichen Fehler wie die Fachkritik: sie versuchte, die neuen Erscheinungen unter dem Gesichtswinkel eines materiellen Formbegriffs zu erfassen und zu beurteilen. Als aber der Parteistreit durch die Macht der Tatsachen beendet war, wurde damit der Tages- wie der Fachpresse der letzte Untergrund kritischer Betätigung im Sinne ihrer wahrhaften Bestimmung entzogen. Die neuen Formen hatten gesiegt, aber nicht, weil die Kritik sie dem Wesen nach als neue Formen erkannt hatte. Sie hatten gesiegt dank ihrer organischen Kraft, die Gesellschaft und Musiker längst zusammengeführt hatte, obwohl beide sich dessen, was da eigentlich mit ihnen vorging, gar nicht recht bewußt waren. Die Kritik aber, die es ihnen hätte sagen sollen und müssen, hatte die soziale Bedeutung des Formenwechsels überhaupt nicht begriffen. Sie hatte sich nur bequemt, neben der alten eine neue Formalästhetik anzuerkennen. Sie hatte somit auch diese große Gelegenheit unbenützt vorübergehen lassen, sich ihrer wahren Aufgabe bewußt zu werden: Gesellschaft und Musiker durch Erkenntnis des Wesens der Form zu gegenseitig befruchtender Zusammenarbeit zu befähigen.

Damit verfiel die musikalische Tagespresse gleich der Fachpresse den Mächten des Augenblicks: dem Zwischenhandel, dem Agenten. Das Ideal der Gesellschaftskritik blieb unerkannt. Ebenso wie der kritische Anwalt des Musikers: der Kritiker des Fachblattes, nahm der kritische Anwalt der Gesellschaft: der Kritiker der Tagespresse gerade das, was

den Gegenstand seiner Kritik bilden sollte: die Erscheinung der Musik als gesellschaftlicher Form für eine unabänderliche Gegebenheit, für einen gottgewollten Zustand. Wohl wagte man gelegentlich eine mißbilligende Bemerkung über ihn, aber ihn als eigentliches Objekt der Kritik auf die Grundlagen seines Seins zu prüfen, fiel niemandem ein. Gegenstand der Kritik wurde statt dessen etwas im Verhältnis zum Ganzen Unbedeutendes, etwas, das man zudem, eben weil man es als Erscheinung an sich, nicht als lebendige Wirkung erfaßte, notwendigerweise falsch beurteilte: die Leistung des Musikers. Die Auffassung des Konzerts, der Opernaufführung als eines öffentlichen Examens blieb weiter bestehen. Neue Kompositionen wurden nicht auf ihre Bedeutung als Grundlagen neuer Erscheinungsformen gewürdigt. Andernfalls hätte die Bedeutung des Mahlerschen Schaffens, der Erscheinungswert der modernen Musik überhaupt niemals so völlig verkannt werden können.

Die technisch analytische Betrachtung der musikalischen Materie, an sich eine wertvolle und wichtige Vorbedingung der Erkenntnis, aber niemals mehr als eine solche, wurde zum alleinigen Gegenstand der Besprechung. Ein Fortschritt gegen frühere Verhältnisse lag in dem einen Umstand, daß man anfing, anstelle allzu zünftiger Betrachtungsart eine fließendere, weiteren Teilnehmerkreisen verständliche Darstellungsweise zu erstreben. Dieser Gewinn wurde freilich bei dem unruhig experimentierenden, das Spiel der Gegensätze bevorzugenden Charakter der heutigen Tagespresse häufig zum Nachteil, indem an die Stelle der unbeholfenen Sachlichkeit früherer Zeiten geschwätzige Unwissenheit trat. Das Wesentliche des Zustandes aber wurde dadurch nicht berührt. Es bestand darin, daß der Kritiker der Tagespresse, seiner Mission als Gesellschaftkritiker unbewußt, ebenso wie der Kritiker der Fachpresse — beide Funktionen bezeichnenderweise heut oft in einer Person vereinigt — unter falscher Einstellung seines Tätigkeitsziels zum Verfertiger von Reklamenotizen für die gewerbetreibenden Musiker und damit zum Diener des Agen-

ten wurde. Kritik vom Standpunkt der Gesellschaft aus trieb er nur insofern, als er es als seine Aufgabe betrachtete, festzustellen, ob und in wieweit die Leistungen des Musikers die Ausgaben rechtfertigten, die das Publikum sich gemacht hatte.

Die Schätzung des Geschäftswerts des Künstlers — dies ist heut die eigentliche Tätigkeit der Kritik auch in der Tagespresse geworden. In dieser Beschäftigung, in dieser ideellen Bankerotterklärung trifft sie sich mit der Fachpresse. Wie der Gesellschaft, wie der Musikerschaft, so ist auch der Kritik das Bewußtsein ihrer Sendung verloren gegangen. Sie ist zum fügsamen Gliede im Wirtschaftsbetriebe des heutigen Musiklebens geworden. Bei allen dreien erklärt sich dieser Verfall aus der Unkenntnis des Wesens der Form und der aus dieser Unkenntnis sich ergebenden, grundsätzlich irrigen Anschauung vom Wesen der Musik, der Überschätzung ihrer Bedeutung als artistisch geformter Materie, der Verkennung ihres wahren Wesens als Gesellschaftsmacht.

Von allen drei Formelementen: Gesellschaft, Musikerschaft und Kritik ist es aber die Kritik, deren Daseinsberechtigung an die Erfüllung ihrer ersten Aufgabe gebunden bleibt: den Begriff der Form zu allgemeinen Bewußtsein zu bringen. Gesellschaft und Musiker als die schöpferischen Tätigkeitskräfte werden nach dem Gesetz der organischen Entwicklung auch dann weiter getrieben, wenn ihnen das Bewußtsein des Zieles selbst fehlt. Die Bewegung an sich drängt sie weiter, auf Umwegen oft und ohne ihnen selbst Klarheit zu geben über das Gesetz ihrer Betätigung. Aber ihre Kräfte als solche bleiben bestehen und wirken fortdauernd. Die Kritik jedoch, als Macht der Erkenntnis einzig aus der Schaffung dieser Erkenntnis Lebenskraft und Daseinsrecht schöpfend, hebt sich selbst auf, sobald sie ihrer Aufgabe gegenüber versagt. Sie hat dies bereits getan und kann ihr Daseinsrecht erst dadurch neu begründen, daß sie

sich selbst Rechenschaft gibt darüber, was sie der Allgemeinheit bedeuten soll. Auch sie muß sich erst ihrer Aufgabe bewußt werden, indem sie sich als Stand organisiert und ihr Standesideal gewinnt.

Der bisher geltenden Auffassung nach war der Kritiker bald Musiker, der im Nebenberuf sich schriftstellerisch betätigte, bald Journalist, der im Nebenberuf musikalisch wirkte. Die Entwicklung der Fach- und Tagespresse bis zum heutigen Tage bietet zahlreiche Beispiele für beides. Der gegenwärtige Zustand der Musikkritik ist im Grunde genommen nur die Folge der Tatsache, daß der Kritiker seinen Hauptberuf als Nebenberuf ausübte. Daraus ergab sich ohne weiteres als Folge, daß er diesen Hauptberuf nach den Gesichtspunkten eines nur äußerlich damit verwandten, in Wahrheit aber gerade deswegen innerlich entgegengesetzten Berufes ausübte. Der Kritiker muß Musiker, muß Journalist sein — in dem Sinne, daß er die Technik beider in sich vereinigt. Aus dieser Vereinigung aber ergibt sich ein drittes — nicht nur die Addierung der beiden andern, sondern ihre zusammenfassende Steigerung durch die Erkenntnis einer neuen, besonderen Standesmission. Für ihre Erfüllung ist die Beherrschung jener beiden Techniken nur äußerliche Vorbedingung. Die innere aber wird gegeben durch die Fähigkeit der Synthese der aus beiden gewonnenen kritischen Erkenntnisse. Damit bildet sich ein neuer, bisher in der Bedingung seiner Selbständigkeit unbekannter Stand aus der Verschmelzung von Musiker und Journalist, ein neuer Stand, der journalistische und musikalische Standesideale in sich vereinigt und zu neuer Prägung formt, ein neuer Stand als Ausdruck neuer Bedürfnisse, neuer Forderungen der Form im Beginn des 20. Jahrhunderts. Diese Neubildung ist ähnlicher Art, wie sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Beruf des Dirigenten, ebenfalls aus dem organischen Wachstum der Form bedingt, als neuer Berufszweig unter denen des Musikers herauslöste.

Aus der Tatsache des Bedürfnisses nach einer solchen neuen Erscheinung der Öffentlichkeit: der des Berufs-

kritikers, spricht das Bedürfnis nach Erkenntnis der Form, nach Schaffung einer Instanz, deren einzige und wesentliche Aufgabe es ist, Erkenntnis zu finden und zu geben und so zum befruchtenden Element, zum Bringer der Synthese der bisherigen, in den Zirkeln ihres eigenen Berufes abgeschlossenen und unfruchtbar gewordenen Formelemente zu werden. Nicht mehr nebenamtlich, gebunden durch andere Interessen, gehemmt und eingeengt durch Gesichtspunkte, die mit denen des Kritikers dem Wesen nach fremd und unvereinbar sind — frei, nur dem eigenen Standesideal anhängend, hingegeben der Aufgabe, zusammenfassend zu wirken, bindend zu schaffen, erkennend zu vereinen — so allein vermag der Kritiker nicht nur das Recht, sondern die Notwendigkeit seines Daseins nachzuweisen.

Die äußere Möglichkeit dieses Nachweises gibt ihm die Presse — die Fachpresse in ihrer künftigen Gestalt als Standespresse und die Tagespresse. Jetzt fügt er sich dieser nicht mehr als Berichterstatter, als Referent, als Fremdkörper künstlich ein. Er ist ihr ein notwendiges organisches Glied, soweit sie selbst beansprucht, umfassender Spiegel des Lebens zu sein. Hier schafft der Musikkritiker das, was seine erste Aufgabe ist: von hier aus begründet er, zur Allgemeinheit sprechend und täglich bei ihr Gehör findend, das Bewußtsein der musikalischen Form als des stetig fließenden, stetig sich neu und anders gestaltenden Zusammenwirkens von Gesellschaft und Musiker. Und von dem festen Untergrunde dieses neu gewonnenen Begriffs aus schreitet er zur Lösung der zweiten Aufgabe: beiden das Idealbild ihres gegenwärtigen Seins vorzuhalten und ihre wirkliche Erscheinung daran zu messen, — die wirkliche und die wahrhafte Form der Gegenwart zu erkennen und sie im Spiegel zu zeigen.

Die Bestimmung der musikalischen Form ergibt sich aus der Erkenntnis der sozialen Form und der diese bewegenden Kräfte.

Die Gesellschaftskräfte, die sich dem heutigen Musiker bieten, sind nicht mehr die frommen Gläubigen der Zeit Bachs, nicht mehr die Aristokraten der Zeit Haydns und Mozarts, auch nicht mehr die von der ersten Freiheitsahnung sittlich begeisterten Demokraten Beethovens. Es ist nicht mehr das gebildete Bürgerpublikum Mendelssohns und Schumanns und nicht die neue, aus dem Revolutionsrausch zur wirtschaftlich ertragreichen Realpolitik sich mausernde Republikanerpartei Wagners. Es ist die heutige, in ihren Maßen ins Kolossale gesteigerte Allgemeinheit in der Gesamtheit ihrer vielfach verschlungenen und doch zur Einheit gefügten sozialpolitischen Struktur. Es sind Verstehende und Nichtverstehende zusammengenommen, ohne Unterschied der wissenschaftlichen Grade, ohne Unterschied auch der wirtschaftlichen und politischen Stellung — eine Gesamtheit und Einheit, wie sie uns erst in härtester Wirklichkeit als vorhanden und erzielbar vor Augen treten mußte, um uns zu zeigen, daß einzig in ihrem Vorhandensein dem Ganzen wie dem einzelnen Sinn und Ziel des Daseins gegeben wird. Denn alles Störende der letztvergangenen Jahrzehnte — was war es anderes als das Anzeichen dafür, daß unser Leben nicht mehr fähig war, unserer Kunst einen Sinn zu geben, einen geistigen, schöpferischen Wert in ihr zu sehen? Der Zerfall der Gesellschaft in Genießende, Gleichgültige und Lernbegierige, die Auflösung der Musiker in wirtschaftliche Interessentengruppen, die Herrschaft des Zwischenhandels, der Musikern wie der Gesellschaft zur Erreichung kleinster Zwecke, zum Gelderwerb, zur Befriedigung des Unterhaltungstriebes willig die Hand bot und darüber andere Ideen vergessen, Mahnungen zu anderen Zielen übertönen machte, die Unterwerfung der kritischen Erkenntnismacht unter die Anerkennung der Herrschaft des Geschäftsprinzips — was war dies alles anderes, als die musikalische Form einer Zeit, der das Bewußtsein der Gemeinschaft, die Erkenntnis einer großen zusammenfassenden, leitenden Idee das Daseins, die Fähigkeit, sich selbst als „lebende Gestalt" zu schauen, abhanden gekommen

war und die darum der Herrschaft des Geldes, der Anarchie, der Formlosigkeit verfiel?

Jetzt erkennen wir wieder die Gemeinschaft aller in dem Phänomen einer aus hartem Zwange geschaffenen sozialen Einheit. Aber erst, indem wir aus dieser sozialen die ästhetische Einheit gewinnen, werden wir die soziale Einheit über die Not des Augenblicks hinaus als Erscheinung festhalten. Erst indem wir ihr Symbole in der Kunst schaffen, werden wir die Möglichkeit haben, uns die Idee dieser Einheit immer lebendig zu bewahren, immer frisch erneuern zu können, werden wir ein Denkmal und eine stetig fließende, verjüngende Quelle des Einheitsbewußtseins haben. Keine Kunst ist befähigt, dieses Symbol der Einheit der neuen Gesellschaft so zu geben, wie die Musik. Selbst das Drama, das von den übrigen darstellenden Künsten die breitesten Wirkungsmöglichkeiten hat, bedarf des vermittelnden Intellekts, um sich äußern zu können. In den Zeiten seiner höchsten Blüte, bei den Griechen wie in der Zeit Shakespeares wandte es sich nicht an eine Gesamtheit im Gegenwartssinne, sondern nur an die Gesamtheit der herrschenden Klasse. Der Sklave im Altertum wie der arbeitende Mann der Renaissance blieb den Wirkungen des Theaters unerreichbar.

Musik aber ist die Kunst, der die Fähigkeit gegeben ist, die ganze ungeheuere Masse der heutigen sozialen Einheit unter die Macht einer Idee zu zwingen, sie zur ästhetischen Einheit zu formen. Sie kennt keine Klassenunterschiede. Sie ist jedem vernehmbar und spricht eine Sprache, deren Wirkung nicht an die Schulung des Intellekts gebunden ist, sondern nichts beansprucht als die Willigkeit der Entgegennahme, der Hingabe an eine schöpferische Idee. Was die Macht des nationalen Staatsgedankens auf sozialem Gebiet vermochte, das vermag die Musik auf ästhetischen Gebiet: die Bindung der größten Masse, der einander heftigst widerstreitenden Elemente zu einer einzigen, unter dem Banne dieser Bindung einheitlich handelnden, aus der Erkenntnis

dieser Bindung das Gesetz tätigen Handelns empfangenden Erscheinung: der Gesellschaft.

Diese Gesamtheitserscheinung schließt auch die vielen in sich ein, die sich der Musik heut noch fernhalten, weil sie angeblich unmusikalisch sind und nichts von Musik verstehen. An solchen Einwendungen zeigen sich die Ergebnisse der gegenwärtigen musikalischen Erziehung in Schule und Haus. Diese Erziehung untergräbt die Bereitschaft zur tätigen Wahrnehmung klangsinnlicher Auswirkungen und hebt die intellektuellen Gestaltungsmittel der Musik über Gebühr hervor. Dadurch schafft sie künstlich den Begriff des „Musik-Verstehens", der einzig gegenüber der Erforschung musikalischer Gestaltungsgesetze anwendbar, im Hinblick auf ihre sinnliche Auswirkung aber gegenstandslos ist. So werden gegenwärtig wertvolle Tätigkeitskräfte der musikalischen und damit der kulturellen Formenbildung überhaupt entzogen und sperren sich selbst aus einem ungerechtfertigten Vorurteil heraus gegen die bereichernde Wirkung der musikalischen Wahrnehmung.

Kann man Musik „verstehen" wie eine Sprache, kann man sie nicht verstehen? Man kann Musik als klangsinnliches Phänomen nur wahrnehmen. Die Wahrnehmungsgabe ist allen Menschen, mit Einschluß auch der geringsten, von Natur aus verliehen. Sie zu entwickeln, ist Aufgabe der Erziehung. Solche Entwicklung wird nicht erreicht durch Schulung des Intellekts, der den Auswirkungen der Musik nur beobachtend, nicht teilnehmend folgt. Der einzige Weg ist die Bereitmachung des sinnlichen Aufnahmevermögens, das mit der Klangmaterie unmittelbar in Beziehungen tritt und aus dem der Intellekt erst seine Beobachtungen schöpft.

Allerdings unterliegt es keinem Zweifel, daß die Entwicklungsfähigkeit des klangsinnlichen Aufnahmevermögens selbst unter gleichartigen und günstigen Erziehungsbedingungen bei verschiedenen Menschen verschiedenartig sein wird. Hier finden sich in der Tat naturbedingte Unterschiede in den eigentümlichsten Abstufungen. Eine irrige

Meinung aber ist es, aus dieser Abstufung der individuellen Wahrnehmungsfähigkeit zu folgern, daß die Teilnahme an der Formenbildung nur den mit besonders entwickelter Aufnahmefähigkeit ausgestatteten „Musikalischen" vorbehalten sei, während die in geringerem Grade wahrnehmungsfähigen „Unmusikalischen" ausgeschlossen bleiben. Diese heut sehr verbreitete Auffassung macht die Musik zum Besitztum der geistig Begüterten. Sie beruht auf der Verkennung der soziologischen Bedeutung der musikalischen Form und ist das natürliche Ergebnis der Lehre, daß die anschauende Betrachtung: der „Musikgenuß" und das aus ihm sich ergebende „Urteil" das Wesentliche des Musikhörens seien. Der „Genuß" des musikalischen Kunstwerks aber bleibt an der Betrachtung der Materie haften. Er ist unproduktiv und führt zur Vereinzelung des Genießenden. Demgegenüber strebt die tätige Wahrnehmung über die Betrachtung der Materie hinaus zur Freimachung der in dieser ruhenden soziologischen Gestaltungskräfte. Sie ist schöpferisch und führt zur Vergesellschaftung. In dieser aber, nicht in der Vereinzelung liegt die Erfüllung des Kunstwerks, denn seine gestaltenden Gesetze sind soziologischen Ursprungs und streben daher nach gesellschaftlicher, nicht nach individueller Auflösung. Die Materie ist soziologisches Klangsymbol, und nur in gesellschaftlicher Auswirkung werden alle ihr eigenen Kräfte frei.

Bleibt der „Musikalische" in der subjektiven Betrachtung der Materie befangen, begnügt er sich mit dem aus seiner persönlichen Einsichtsfähigkeit sich ergebenden Urteil, ohne zur gesellschaftlich tätigen Wahrnehmung zu gelangen, so wird ihm die schöpferische Bedeutung der Form nicht offenbar. Er verirrt sich auf Nebenwege und gelangt schließlich zur artistischen Auffassung der Kunst. Dem „Unmusikalischen" hingegen bleibt, obwohl ihm fachliche Einsichtskraft und somit das „Urteil" fehlt, die Möglichkeit, das Schöpferische stärker und reiner zu empfinden, weil er, nicht abgelenkt durch Fachinteressen, der unmittelbaren musikalischen Wirkung frei zugänglich ist. So erklärt es sich,

daß viele bedeutungsvolle Neuerscheinungen — denken wir an Beethoven, Wagner, Liszt, Mahler — von den Unmusikalischen zuerst anerkannt wurden. Diese waren weniger als die sogenannten musikalischen Leute an ein überliefertes Gesellschaftsschema der Form gewöhnt, an die untätig genießende Betrachtung der Klangmaterie. So waren sie dem Wesentlichen: der Gesellschaftsidee der neuen Form eher zugänglich und gaben sich ihrer Auswirkung bereitwillig hin.

Wir werden in Wahrheit einen Unterschied der Art zwischen „Musikalischen" und „Unmusikalischen" im Hinblick auf die gesellschaftliche Bildung der Form nicht mehr anerkennen können — nur Unterschiede des Grades der Wahrnehmungsfähigkeit. Gegeben ist solche der Naturanlage nach jedem, ihre Entwicklung unterliegt dem Einfluß der Erziehung. Diese aber steuert in ihrer Allgemeinrichtung nicht auf Heranbildung des sachlichen Urteilsvermögens hin. Ihr Ziel ist hinsichtlich des Einzelnen die Freimachung des Wahrnehmungsvermögens nach Maßgabe der vorhandenen individuellen Fähigkeiten — hinsichtlich des Ganzen die Vereinigung all dieser verschiedenartigen individuellen Wahrnehmungskräfte zur gesellschaftlichen Empfängnis.

In der gesellschaftlichen Empfängnis fließen alle Kräfte zusammen. Sie bauen gemeinschaftlich die Form, deren schöpferischer Wert zum Gemeingut wird. Auch der Minderbegabte findet hier sein Teil, sofern ein gesellschaftlicher Betätigungswille in ihm lebendig ist. Er wird emporgehoben über die begrenzte individuelle Leistungsfähigkeit, über die Schranken des eigenen Wesens. Er erlebt durch sein produktives Aufgehen in der Gesamtheit die höchste Steigerung der Persönlichkeit. Jeder kann teilnehmen an solcher tätigen Bildung der Form, sofern er der Hingabe an ein gemeinsames Ganzes fähig ist, Bereitschaft hat zur Gesellschaftswerdung. Was dem einzelnen auch fehlen mag — die Gesellschaft trägt es ihm zu in der Verschmelzung aller Kräfte zur Form.

Ist der Musik aber eine solche Macht der Vereinheitlichung gegeben wie keiner andern Kunst, hat sie die Kraft, die soziale zur ästhetischen Einheit umzuprägen und dadurch lebendig zu erhalten, so ist ihre Pflege ein Gegenstand von höchster Wichtigkeit für die Allgemeinheit, eine Lebensbedingung für unser Dasein als Gesamtheit. Es gibt niemanden, der sich der Verpflichtung zur Mitarbeit an der Erhaltung und Stärkung dieser Macht entziehen darf, ebensowenig wie es heut noch Menschen geben darf, die „nichts von Politik verstehen" und sich darum den in dieser Beziehung an sie gestellten Anforderungen entziehen. Wir haben erkennen gelernt, daß wir alle verpflichtet sind, Politik zu verstehen. Wir müssen noch lernen, daß wir ebenso verpflichtet sind, Musik zu verstehen — beides zu verstehen nicht im Sinne des Besserwissens und teilnahmlosen Bekrittelns, sondern der tätigen Anteilnahme, der praktischen Erfüllung des uns zufallenden Teiles der Pflichten, des von der Erkenntnis der Notwendigkeit gebotenen persönlichen Beitrags zur sozialen und ästhetischen Erscheinung der Allgemeinheit. Diese kann niemals die leblos statistische Summe vielerlei getrennt für sich bestehender Individualitäten sein. Sie ist die Sammlung und produktive Verdichtung aller vorhandenen Energien zu einer neuen Erscheinung: zur Gesellschaft unserer Zeit.

Dies ist die aus dem Idealbilde unserer äußeren sozialen Verfassung erkannte Gesellschaft. So bietet sie sich dem heutigen Musiker, damit er ihre bewegenden Kräfte in sich aufnimmt, vereinigt und zum klanglichen Symbol zusammenfaßt, zum Symbol, das, zum Tönen gebracht, alle in ihm eingeschlossenen Kräfte, jetzt in ästhetischer Ordnung, wieder frei macht und zu tätigem Leben weckt. Wie stellt sich unsere heutige Musik solchen gesellschaftlichen Voraussetzungen der Form gegenüber?

Die moderne Musik hat eines frühzeitig erkannt: daß die neuzeitliche Gesellschaftsform nach Massengestaltung strebt. Sie hat erkannt, daß hinsichtlich der

Zusammensetzung der Hörerschaft wie hinsichtlich der Raumumgrenzung nicht nur die alten Adelssalons, sondern auch die bürgerlichen Konzertsäle aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Ansprüchen der sich heranbildenden neuen Form nicht mehr genügen und hat daher nach Ausweitung des Schallbereichs gestrebt. Aus der festhaftenden Vorstellung der alten Form heraus ist dem modernen Musiker oft die übertriebene Heranziehung neuer Instrumente, die angebliche Überladung des Orchesters vorgeworfen worden. Man hat aus diesen Umständen gegen ihn die Anklage der Äußerlichkeit der Wirkungen, der Veräußerlichung der Musik überhaupt hergeleitet, ohne zu erkennen, daß grundsätzlich der Musiker im Recht war. Aus der instinktiven Erkenntnis der sich vergrößernden Gesellschaft schrieb er für andere Hörermassen und für andere Räume, als sie ihm jetzt noch zur Verfügung stehen. Er entwarf die Maße seiner Form bereits der im stillen emporwachsenden Generation entsprechend, soweit er selbst künstlerisches Anschauungsvermögen besaß. Nur die Hörer, nur die Gesellschaft konnten ihm aus solchem Grunde Veräußerlichung vorhalten, die selbst nicht zu erkennen vermochten, daß das Wachstum der Form organischen Gesetzen entspricht und notwendig in allen Dimensionen proportional folgen muß.

Der verhängnisvolle Zwiespalt der modernen Musik, der den Vorwurf der Veräußerlichung in der Tat rechtfertigte, der Zwiespalt zwischen Wesen und Erscheinung, der sie als Kunsterzeugnis einer innerlich haltlosen, suchenden Übergangszeit kennzeichnet, lag nicht in der Vergrößerung der äußerlichen Formmaße. Er ergab sich aus dem Umstande, daß die Denk- und Ausdrucksweise dieser modernen Musiker trotz der Vergrößerung des Materiellen ihrer Form noch völlig der Anschauungsweise der älteren Zeit entsprach. Man hatte wohl das kommende Problem der musikalischen Massengesellschaft ahnend erfaßt, aber doch eben nur äußerlich erfaßt. Man schuf im Hinblick auf die kommende Vergrößerung der Hörerzahl und der Räume — aber man erkannte nicht, daß eine solche Veränderung der Maße eine organische Veränderung der

künstlerischen Problemstellung überhaupt erforderte. Man sah die Masse, aber man sah sie nur der Zahl nach, sah sie nicht als Einheit. Man erkannte nicht die Idee, vermöge deren sie zur ästhetischen Gesamtheit zu formen war. Die zwischen zwei Zeitaltern stehende Kunst eines Richard Strauß ist das typische Beispiel für diese äußerliche Anschauung des Kommenden und für das gleichzeitig sich dokumentierende Unvermögen, seinen Stil zu erfassen. In allen äußeren Forderungen der heraufdämmernden Zeit entsprechend, bleibt diese Kunst in ihrer psychologischen Denk- und Vorstellungsweise, in ihrer Betonung des Intellektualismus, in ihrer auf das „gebildete Publikum" weisenden Art der Problemstellung, in ihrer einseitigen Tendenz zum Programmatischen ihrem Wesen nach ebenso tief in der musikalischen Anschauungsweise der Vergangenheit befangen, wie die ihr nur scheinbar gegensätzliche „absolute" Musik des lebensfremden Akademikertums. Was sie vor dieser voraus hat, ist nur der unmittelbare Zusammenhang mit einer kurzlebigen Gegenwart, die das Kommende ebenfalls ahnt, es aber in der Idee nicht zu erkennen vermag.

Die Form dieses Kommenden aber, bedingt durch die soziale Form der Gesellschaft, wird nicht erschöpfend gefaßt durch das Ausmaß der äußeren Umrisse. Das was dieser Form erst wahrhaftes Leben und Lebensberechtigung verleiht, ist vielmehr die Umsetzung der einigenden sozialen in eine einigende ästhetische Idee. Diese Idee wiederum ist es, die die Technik bedingt. Die neuzeitliche Massenform wird nicht mehr die auf Nahwirkungen berechnete und einzig aus ihnen erklärbare psychologische Technik verwenden können. Gerade diese Technik war im Drama wie in der Musik das Darstellungsmittel einer Zeit, die mit verkleinerten Wirkungskreisen, mit zersplitterten Gesellschaftsschichten rechnete. Mit der psychologischen Technik fallen aber auch die psychologischen Probleme, und der Monumentalstil ergibt sich als Grundlage der großen musikalischen Form.

Diesem Stil muß der psychologische Intellektualismus als ein die allgemeine Verständlichkeit, die unmittelbare Massenwirkung hinderndes Element ebenso fremd sein wie pseudo-ästhetische Tendenzen zur programmatischen oder zur absoluten Musik. Liszt hat in seinen sinfonischen Dichtungen, deren Entwürfe in der Zeit seiner Beschäftigung mit dem sozialen Problem des Musikertums zurückreichen und deren Ideen durchweg lebendige Probleme des Künstlerdaseins darstellen, die Grundforderung des Monumentalstils dieser großen musikalischen Form reiner und sicherer erkannt als Strauß, dessen in den Gegebenheiten seiner Zeit festwurzelnder Natur die Herleitung der Form aus sozialen Bedingungen fernliegt. Den Weg zur Lösung gewiesen hat aber erst Mahler. Ihm, der das individuell gesehene Künstlerproblem Liszts in ein Menschheitsproblem verwandelte, ist es gelungen, nicht nur in den äußeren Umrissen, sondern auch in der ideellen und technischen Konzeption seiner Sinfonien den Weg zu zeigen, den die musikalische Formgebung zu beschreiten hat, um Gesellschaftsform im Sinne der Gegenwart zu werden, um die ästhetische Erscheinung dessen geben zu können, was wir heut als soziale Einheit, als ideelle Gesamtheit erkennen gelernt haben.

Unsre Zeit aber drängt, wie die Wagners und Liszts, nicht nur nach außen, sie wendet sich auch mit vermehrter Intensität des Schauens nach innen. Je stärker das Bewußtsein der Gesamtheit den einzelnen zur Betätigung in dieser Gemeinschaft zwingt, je mehr sie ihm den Begriff der Gesellschaft als des zusammenfassenden Steigerungswertes aller lebendig macht, ihn zur Hingabe an die Masse drängt, desto lebhafter weckt sie in ihm auch den Gegentrieb zu seelischer Verinnerlichung, zur Steigerung und Festigung des persönlichen Wertes, zur Weckung und Kräftigung all der Fähigkeiten, die er in sich stets erneuern muß, um sie nach außen abgeben zu können, um sich fruchtbar zu erhalten. Der Musik ist es wie keiner andern Kunst gegeben, die

Masse zu binden und zur Einheit zu gestalten. Gerade die Musik ist es andererseits, die diese Selbsteinkehr des Einzelnen bis zu einem Maße der Verinnerlichung, der Loslösung von allen Bedingtheiten äußerlicher Art ermöglicht, wie es nur einer Kunst möglich ist, die in ihrem Wesen keinerlei Gebundenheiten stofflicher oder begrifflicher Art enthält. Die Musik als Kammerkunst, als Lösung innerer Konflikte ist die Ergänzung der Musik als Monumentalkunst. Die nämliche Kunst, die den einzelnen zur Auflösung in die Allgemeinheit trieb, die alle seine Kräfte nach außen zur Betätigung aufrief, führt ihn wieder zurück auf die eigene Natur, erschließt ihm Quellen seines Wesens, deren er sich sonst nur ahnend bewußt war.

Auch diese Art der Musik entspringt einem besonderen Bedürfnis der Gegenwart. Sie stellt in ihren Grundbedingungen wesentlich andere Forderungen als die Kammermusik der früheren Zeit. Diese bedeutete in ihrem Streben nach Absonderung von dem größeren, vornehmer Beschränkung auf einen geringeren Teilnehmerkreis im Grunde keinen Gegensatz, sondern eine Steigerung des gesellschaftlichen Schichtungsprinzips. Das Ziel der neuen Kammermusik, so wie sie der heutigen Gesellschaftsverfassung entspricht, ist nicht die Kreisbeschränkung. Es ist die Verinnerlichung der durch sie geweckten geistigen Kräfte, im Gegensatz zu dem nach außen gerichteten Betätigungsdrang in der großen Form. Es ist das Gebiet der persönlichsten Auseinandersetzung mit den persönlichen Lebenstrieben, die denen der Allgemeinheit fremd, von ihr nicht faßbar, wesenlos für sie sind.

Auf diese in dem psychischen Entspannungsbedürfnis des heutigen Gesellschaftsmenschen, in dem Bewußtwerden seiner Bedeutung als Einzelwesen begründeten Kammerkunst der Musik, der die Bühne ebenso offen steht wie der Konzertsaal, warten wir noch. Wo sich Ansätze zu ihrer Bildung gezeigt haben, wie in den lyrischen Gesängen und Szenen Ludwig Rottenbergs, sind sie ebenso mißverstanden und verspottet worden, wie die Monumentalkunst

Mahlers in ihren Anfängen von allen verspottet wurde und es heut noch von vielen wird. Wie sollte auch eine nicht nur jedes Ideals bare, sondern auch des Bewußtseins der Möglichkeit eines Ideals völlig ermangelnde Zeit, die das Sinnlose ihres Musikbetriebes freudig und dankbar als selbstverständlich hinnimmt — wie sollte eine solche Zeit fähig sein, einer neuen Idealen zustrebenden Musik gegenüber anderes als Spott zu äußern? Wie sollte sie, die auch in der intimsten Lyrik das intellektuell-psychologische Gestaltungsprinzip gelten läßt und allen Ernstes Hugo Wolf neben Franz Schubert stellt, sich mit einer rein gefühlsmäßigen Art der Anschauung ohne weiteres abfinden können?

Die heut übliche Kammermusik instrumentaler, vokaler, dramatischer Art steht der Forderung der persönlich gefühlsmäßigen Innenschau noch fern. Sie ist in der Anlage ihrer Form meist nichts anderes als eine in kleinere akustische Proportionen übertragene Abwandlung von Gesellschaftsideen, wie umgekehrt die Monumentalkunst bisheriger Art nichts anderes war als ein auf die große Fläche übertragenes Selbstbekenntnis. Die Fähigkeit zur wahrhaften Verinnerlichung lag der bisherigen Zeit und ihrer Musik ebenso fern, wie die Gabe einer fruchtbaren Allgemeingestaltung. Die Mittel der Musik: ihre klanglichen Reize — wurden zum Zweck, und ihr Zweck: die Schaffung einer ästhetischen Gesellschaftsorganisation — wurde zum kläglich mißbrauchten Mittel. Solange es eine Gesellschaft im positiven Sinne nicht gab, solange die äußerliche soziale Einheit nicht vorhanden war, nicht einmal denkbar schien, kaum als wünschenswert empfunden wurde, ja solange kaum jemand wußte, wie und auf welche Art sie wohl entstehen könnte — so lange mußte die Kunst, deren Daseinsberechtigung sich in erster Linie auf das Vorhandensein der Gesellschaft als produktiver Einheit gründet, ihrer Wurzeln beraubt, darauf beschränkt bleiben, künstliche, artistische Blüten zu treiben. Jetzt haben wir die Möglichkeit der sozialen Gesellschaft erlebt — sehen wir zu, daß die Musik sie fest-

halte und ihr in ihrer ästhetischen Gestalt dauerndes Leben verleihe.

Die Form wächst mit der Allgemeinheit, deren ästhetische Erscheinung sie darstellt. Die Bedingungen der sozialen Form einer Zeit sind daher auch die Bedingungen ihrer ästhetischen Form. So entnimmt der Kritiker der sozialen Form einer Zeit die Gesetze ihrer ästhetischen Form. Sie erklärend, wo er sie schon in wirklichem Entstehen vorfindet, sie vorbereitend, wo sie noch nicht Erscheinung geworden ist, bringt er sie den beiden Elementen der Form zur Erkenntnis: der Gesellschaft und dem Musiker. Diese Erkenntnis bezieht sich keineswegs nur auf Werke, die von der Grundlage solcher Formbedingungen aus entworfen werden, sondern auf die Art überhaupt, wie die Musik Gestalt gewinnt, unter uns lebendig wird: im Musikleben. Es genügt nicht, in den Werken die ideelle Konzeption der Formen unserer Zeit zu haben — es gilt nun, ihnen die Bedingungen zu schaffen, unter denen sie ins Dasein treten können. Wie sind diese Bedingungen heut beschaffen? Wie weit eignen sie sich zur Verwirklichung der Formen, die dem sozialästhetischen Charakter unserer Zeit entsprechen?

Wenn wir von unserm Musikleben sprechen, denken wir zunächst an eine Anzahl von Opernaufführungen und Konzerten verschiedenster Art, die innerhalb einer gewissen Zeitgrenze, vom Spätherbst bis zum Beginn des Frühjahrs stattfinden. Diese Art der zeitlichen Umgrenzung — unser Begriff „Saison" — geht in Deutschland auf die Gewohnheit der Fürsten und des Adels zurück, den Sommer auf ihren Landsitzen, den Winter in den Residenzen zu verbringen. Sie paßt demnach längst nicht mehr zu den gegenwärtigen Grundbedingungen des öffentlichen Lebens und hat durch diese schon manche Ausweitung erfahren, ohne daß man bisher gewagt hätte, unter dem immer noch bestehenden Druck der einst herrschenden und maßgebenden Gesellschaftskreise eine den heutigen Verhältnissen wahrhaft

entsprechende Änderung zu treffen. Wagner war der erste, der hier eine grundsätzliche Neuerung einführte, indem er die Spielzeit der Bayreuther Bühne in den Sommer verlegte. Zweifellos waren dabei gewichtige Gründe äußerer Zweckmäßigkeit maßgebend, in erster Linie die Gewinnung des Künstlerpersonals, das in den Hochsommermonaten am ehesten zur Verfügung stand. Es wäre indessen falsch, solchen Erwägungen eine für die Dauer fortwirkende entscheidende Bedeutung beizumessen. Vielmehr zeigte sich wie in allem so auch in dieser Beziehung Wagners Verständnis für die Forderungen der Formreinheit. Die Gründe, die einst für die Veranstaltung musikalischer Unternehmungen im Laufe des Winters sprachen, waren nicht nur längst hinfällig geworden, sie erwiesen sich sogar als Hemmungen gegenüber den Zielen der neuen Kunst. Die Steigerung des geschäftlichen Betriebes, die Häufung der Ansprüche, die im Laufe des Winters an den in der Stadt Lebenden gestellt werden, machte es den meisten von vornherein unmöglich, Zeit und innere Sammlung für die Entgegennahme ernsthafter Kunst zu finden. So konnte die Kunst nur soweit beachtet werden, als sie der Zerstreuung und Unterhaltung diente. Wagner zog aus dieser Beobachtung den nächstliegenden Schluß: er verlegte die Aufführung seiner Werke in die Jahreszeit, in der keine Hemmungen bestanden. So gewann er sich Hörer, die innere und äußere Ruhe zur Genüge hatten, um willig einen großen Kunsteindruck auf sich wirken zu lassen und ihn schöpferisch in sich zu verarbeiten.

Nun ist aus diesem kühnen Vorgehen Wagners nicht etwa der Schluß abzuleiten, daß große musikalische Veranstaltungen nur im Sommer möglich seien. Wohl aber deutet diese Gegenüberstellung auf einen Grundfehler in der Organisation unseres heutigen Musiklebens: die sachlich wie praktisch durchaus unberechtigte Zusammendrängung aller wichtigen Ereignisse in eine lediglich durch die Überlieferung bestimmte Jahreszeit. Daraus ergibt sich eine Überlastung dieser Jahreszeit mit Kunstveranstaltungen und

andrerseits die durch nichts zu rechtfertigende Freihaltung der Sommermonate. Das Zwischenhändlertum hat diesen Übelstand längst bemerkt und ihn sich zu nutze gemacht. Es hat die Sommermonate mit Veranstaltungen aller möglichen Art angefüllt. Trotz mancher sachlichen Widerwärtigkeit brachten sie häufig gute Einnahmen, weil eben das Kunstbedürfnis nach Befriedigung strebte, und, gezwungen durch den Mangel an Gutem, mit dem Geringen vorlieb nahm. Einzelne großstädtische Bühnen haben sich bereits entschlossen, von einem Aufhören der Spielzeit wähdes Sommers ganz abzusehen. Aber auch sie begnügen sich meist mit Leistungen, die denen des Winters nicht gleichkommen. Dagegen setzt die ernsthafte Konzertmusik, abgesehen von einigen Musikfesten, bis jetzt während der Sommerzeit noch ganz aus. Der Grund liegt hauptsächlich in der immer noch tief wurzelnden genießerischen Musikauffassung der alten Gesellschaft. Diese sah in der Musik nur ein Mittel, die gesellschaftlichen Zusammenkünfte im Winter zu beleben, ihnen Unterhaltungsstoff und Inhalt zu geben, während für den Sommer andere Mittel zur Befriedigung gleicher Bedürfnisse in Betracht kamen.

Die heutige Gesellschaft sieht in der Musik etwas anderes. Sie erkennt in ihr eine tätig wirkende Lebensmacht, die ästhetische Gestaltung unserer auf den Ideen der Gemeinschaft und inneren Einheit aufgebauten sozialen Verfassung. Eine solche Kunst ist nicht mehr wie die alte Unterhaltungsmusik an eine bestimmte Jahreszeit gebunden. Sie darf nicht etwas im Winter Alltägliches, im Sommer Unauffindbares sein. Sie bedarf vielmehr des regelmäßigen periodischen Erscheinens während des ganzen Jahres, um stets in bestimmten, einzig durch ihre gesellschaftliche Bedeutung bestimmten Zeitabständen reinigend, erhebend, befreiend sich auswirken zu können. Die alte „Saison", das gedankenlos beibehaltene und nur vom Händler spekulativ ausgenutzte Erbteil vorangegangener Zeiten kann für uns keine Geltung mehr haben. Sie fällt mit dem Erlöschen der

Unterhaltungsbestimmung der Musik. Mit ihrer neuen Anerkennung als Ausdruck unseres sozialen Gemeinschaftsideals erscheint neu die Forderung nach ihrer ständigen, lebendigen Betätigung in unserem Dasein.

Aus dem sozialen Gemeinschaftsideal ergab sich die Bestimmung der Musik zur modernen Monumentalkunst, zum Symbol der Einheit, als die die Gesellschaft von heut sich erkennen gelernt hat. Die Vorbedingung für die Schaffung einer solchen ästhetischen Einheit ist, daß allen, die an ihrer Form mitzuwirken berufen sind, die äußere Möglichkeit dazu gegeben wird. Die Art des heutigen Theater- und Konzertbetriebes ist weit entfernt, eine solche schöpferische Teilnahme aller anzuregen. Sie steht noch so unter dem Banne der alten Gesellschaftsordnung, daß sie bestimmt scheint, absichtlich gerade die fernzuhalten, deren Mitwirkung der neuen Form ihr neues, ihr monumentales Gepräge gibt. Unsere Operntheater sind durch die stete Sorge um möglichst einträgliche Gestaltung des Spielplans von vornherein gezwungen, auf die Pflege sozialästhetischer Ideale zu verzichten. Ihr Bemühen kann, soweit Stadttheater in Betracht kommen, bestenfalls dahin gehen, dem Zwange zum Geldverdienen den Anschein künstlerischer Bestrebungen als Anstandsmäntelchen umzuhängen. Gelegentlich wird auch der Versuch gemacht, durch Veranstaltung angeblicher Volksvorstellungen, die von vornherein den Stempel einer gewissen Minderwertigkeit tragen, soziale Bestrebungen vorzutäuschen. Die Hofbühnen aber sind durch Organisation wie durch die Starrheit einer mit verbissener Hartnäckigkeit festgehaltenen Tradition von vornherein verhindert, einer nach monumentalem Ausdruck ringenden Volkskunst — Volkskunst nicht im Sinne der Volksbildungsbestrebungen, sondern des sozialen Gemeinsamkeitsbegriffs — fruchtbaren Boden zu bereiten. Ehe wir nicht diesen beiden Arten von Instituten eine neue organisatorische Grundlage geben, werden wir von ihrer Mithilfe an der Gestaltung neuer Kunstideale nichts erhoffen dürfen.

Wie aber steht es mit unsern Konzerten? Es wird so oft behauptet, wir hätten zu viele. Da müßte man annehmen, daß hier nicht nur das Gesamtgestaltungsvermögen sich zur Geltung bringen kann, sondern noch ein Überfluß an Produktionswillen auf der Seite der Musiker vorhanden ist, für den die Gesamtheit keine Verwendung mehr hat. Ein solcher Zustand wäre zwar sehr wunderbar und kaum zu erklären. Wenn man aber die andauernden öffentlichen Klagen über die Überschwemmung auf dem Gebiete des Konzertlebens liest, muß man zu der Überzeugung kommen, daß dieser wunderbare Zustand in Wirklichkeit besteht.

In Wahrheit freilich herrscht heutzutage keineswegs Überfluß, sondern Mangel an Konzerten. Der Mangel ist so stark, daß man das wenige Vorhandene dem Bedürfnis des nach Gestaltung drängenden Formwillens gegenüber kaum ernstlich in Betracht ziehen kann. Allerdings muß man sich, um diesen Widerspruch zwischen Wirklichkeit und Wahrheit zu erklären, zunächst Rechenschaft darüber geben, was unter dem Begriff Konzert eigentlich zu verstehen ist.

Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts hatte zwei Arten des Konzertes ausgebildet. Die erste war das große Instrumental- und Vokalkonzert, als Darstellung der damaligen Gesamtheitsidee: des geschlossenen Gesellschaftskreises. Als zweite Konzertart erschien das Kammerkonzert. Es vereinigte eine bevorzugte Auswahl von musikalisch besonders interessierten Persönlichkeiten jenes Kreises zu einer noch kleineren, führenden Gruppe. Zu diesen beiden, der sozialen Struktur der damaligen Gesellschaft entsprechenden Konzertgattungen trat im Beginn des 19. Jahrhunderts noch eine dritte: die des Virtuosenkonzerts. Sie entsprang keinem schöpferischen Gesellschaftswillen, sondern wurde von außen künstlich in die Gesellschaft hineingetragen. Der Virtuose war eine besondere Art Musiker, dessen Begabung darauf zielte, an Stelle des sachlichen ein persönliches Interesse zu erwecken, die gemeinschaftliche Bildung der Form zu unterdrücken, den

schöpferisch teilnehmenden zum passiven Hörer zu machen und die Aufmerksamkeit auf die Schaustellung besonderer persönlicher Fertigkeiten zu richten. Dieser Virtuose bot sich der Gesellschaft an. Er formte sich aus ihren Elementen eine neue Gesellschaft: sein Publikum, das des eigenen Gestaltungswillens entbehrte und ihn erst durch den Virtuosen empfing, das so sein Geschöpf wurde und gleichsam die für die Entfaltung seiner eigentümlichen Begabung erforderliche Resonanz gab.

Es wäre falsch, dieses Virtuosentum als etwas Verwerfliches oder auch nur Geringwertiges ansehen zu wollen. In seiner höchsten Blüte, wie sie durch Paganini und Liszt während der ersten Hälfte ihres Lebens zur Entfaltung kam, war es die charakteristische Begleiterscheinung einer Übergangszeit, die die Formen der vorangehenden Epoche überwunden, eigene neue Ideen aber noch nicht klar erkannt hatte. Mit den überlieferten Mitteln spielend, entwickelte es sie in der Vorahnung neu aufkeimender Ideen zu ungeahnten Reizsteigerungen — bis der Augenblick eintrat, in dem es dieses Spiel von selbst aufgab, weil ihm die bisher darunter verborgene schöpferische Idee plötzlich erkennbar wurde. Schaden stiften konnte das Virtuosentum trotz seiner gesellschaftslösenden Tendenz nicht, solange die Gesellschaft durch Festhalten eigener Ideen fruchtbar blieb und — solange das Virtuosentum schöpferisch blieb: solange es jung war.

Es kam aber die Zeit, in der die Gesellschaft die Idee der lebendigen Form als Daseinsspiegelung verlor und sie zum Schema verhärten ließ. Es kam die Zeit, in der das Virtuosentum seine jugendliche Schöpferkraft einbüßte und zur nachahmenden Reproduktion des einstigen produktiven Virtuosentums wurde. Trotzdem aber wollte es die Herrschaft über das zur Willenlosigkeit gewöhnte Publikum nicht aufgeben, denn die Herrschaft brachte ihm Ansehen und Geld. Und es kam der Zwischenhändler, für den das Virtuosenkonzert das beste Mittel war, sich Künstler und Publikum gefügig zu machen. Daß diese Konzertart

ihre Daseinberechtigung verloren hatte, weil es schöpferische Virtuosennaturen nicht mehr gab, verschlug nichts. Sie lebte dank der Gewohnheit. Der Agent bot den Künstler weiterhin an. Das Feilhalten der Virtuosenleistung, die eine solche in Wahrheit gar nicht mehr war, wurde zur Regel, und man nannte sie, dem Herkommen folgend, Konzert. Es war leicht, nach dem Muster dieser Virtuosenkonzerte auch Kammermusik-, Orchester- und Chorkonzerte zu veranstalten. So konnte man der Allgemeinheit ein Bedürfnis als ihr eigenes vortäuschen, das in Wahrheit nur der spekulierende Veranstalter empfand.

Diese Konzerte sind es, deren Überzahl beklagt wird und die nicht nur ihrer Überzahl, sondern auch ihrer widerspruchslos hingenommenen formalen Unkultur wegen zu den traurigsten Anzeichen der Verkommenheit unseres Allgemeinbewußtseins in den letzten Friedensjahren zählen. Selbstverständlich mußten Unternehmungen, die von vornherein auf den Mißbrauch eines alten Formschemas aufgebaut waren, auch im einzelnen jeglicher formalen Logik entbehren. Die Kritik aber, die hier, wo Gesellschaft und Musiker sich mißbrauchen ließen, als Macht der Erkenntnis hätte eingreifen und die Sinnlosigkeit dieses Treibens wenigstens beim Namen hätte nennen können — diese Kritik versagte und beugte sich unter die Macht des Bestehenden.

Wie gewinnen wir die Grundlagen für die praktische Organisation unseres Konzertwesens gemäß den in unserer Gesellschaftsorganisation begründeten Forderungen der Form?

Zwei Formgattungen wurden als grundlegend auch für die Gegenwart erkannt: die Monumentalform als Symbol der neugewonnenen Einheit, der gewaltigen Expansivkraft neuzeitlicher Denk- und Vorstellungsweise und die intime Form der Ausdeutung des Innenlebens, als Symbol vertiefter Innerlichkeit des Fühlens, Bewußtwerdens der schöpferischen Grundtriebe in der einzelnen Persönlich-

keit: makrokosmische und mikrokosmische Art der Anschauung. Beide sind vorgebildet in dem Typus des großen und des Kammerkonzerts der älteren Zeit, vorgebildet aber nur insoweit, als auch unsere soziale Verfassung in ihr vorgebildet ist. So wie sie heut noch gepflegt werden, entspricht keine von ihnen auch nur annähernd dem Bedürfnis der Gegenwart. Unsere großen Konzerte sind weder hinsichtlich des Raumes, in dem sie stattfinden, noch ihrer Zahl, noch der übrigen äußeren und inneren Bedingungen Konzerte jenes Monumentalstils, wie wir ihn brauchen. Was sollen uns die zehn oder zwölf Abonnementskonzerte einer alteingesessenen Gemeinde, veranstaltet während des Winterhalbjahres an solchen Tagen, an denen gerade diese Gemeinde eine ihr nach Beruf und Gewohnheit passende Konzertzeit findet? Und was sollen diese spärlichen Veranstaltungen gegenüber dem Allgemeinbedürfnis nach einer musikalischen Monumentalkunst? Man verdoppele, man verdreifache ihre Zahl, man verteile sie auf das ganze Jahr statt auf einige Monate, man lege sie auf solche Tage, an denen die Teilnahme der Gesamtheit in der Tat möglich ist. Damit wird man die erste äußere Grundlage haben für die praktische Gestaltung der Form, deren innerorganische Bedingungen vorher entwickelt wurden.

Ebensowenig wie die heutigen großen genügen die noch spärlicher veranstalteten, durch die Beschränkung der Teilnehmerzahl von vornherein nur für einen verschwindenden Bruchteil der Gesamtheit in Betracht kommenden Kammerkonzerte. Was bedeuten sie gegenüber dem Bedürfnis nach Erkenntnis und Ausschöpfung der Empfindungswerte, aus deren nach außen gewandten Betätigung die Monumentalform hervorgegangen ist, und die jetzt alle Kräfte ihres Ausdehnungsdranges in einem Gefühls-Brennpunkt zu sammeln streben? Auch hier werden wir, zunächst der Zahl nach, mit einer den Maßen der heutigen Gesellschaft entsprechenden Steigerung ins Große rechnen müssen, um das wirklich in Formen fassen zu können, was nach Formwerdung drängt. In die Zahl dieser Konzerte wird ein

großer Teil unserer jetzigen Solistenkonzerte übergehen müssen — aber nicht mehr in der irreführenden Gestalt von Agenten- oder Virtuosen-Unternehmungen. Die neue, der städtischen Fürsorge unterstellte genossenschaftliche Leitung des Konzertwesens wird Veranstalterin all der Konzerte sein, zu denen der schöpferische Gestaltungswille der Gesellschaft drängt. Orchester- und Chor-, Kammer- und Solokonzerte werden hier aus der Erkenntnis ihrer Notwendigkeit heraus von dieser berufenen Vertreterin der heutigen Gesellschaft veranstaltet — wie sie einst in kleinerem Maßstabe, den kleineren Gesamtverhältnissen entsprechend, von den bürgerlichen Konzertgesellschaften veranstaltet wurden.

Es ist nichts Phantastisches, nichts Undurchführbares an dieser Idee. Sie deutet nur die logische Weiterentwicklung auf ästhetischem Gebiet an, die der auf sozialem Gebiet entspricht. Nur auf solche Weise können wir den heutigen Mangel an Konzerten beheben, uns von dem heutigen Überfluß an Konzerten befreien. Virtuosenkonzerte, an denen das Unternehmertum beteiligt ist, werden dadurch nicht verhindert. Sie sollen und dürfen auch weiter stattfinden, sobald man nicht den allgemeinen Willen zur Form in ihre enge Umgrenzung preßt, sobald man ihm Gelegenheit läßt, sich nach eigenem Vermögen schöpferisch zu entfalten und ihn nicht zwingt, Befriedigung da zu suchen, wo er sie nicht finden kann. So werden diese Virtuosenkonzerte, von falschen Zwecken befreit, ihrer ursprünglichen Bestimmung neu zugeführt werden: dem besonderen Virtuosentalent Raum zu geben, das aus seiner persönlichen Veranlagung heraus sich sein Publikum schafft und es durch spielerische Reize fesselt. Gelingen aber wird das jetzt nur noch den im Sinne ihrer Begabung wahrhaft produktiven Virtuosennaturen. Das schlechte, nachgemachte, nur der Eitelkeit oder dem Erwerbswillen entsprungene Virtuosentum wird wieder in sein Nichts zurückversinken.

Nicht die vermehrte Zahl allein der Genossenschaftskonzerte wird die praktische Entstehung der Form ermöglichen. Wir werden auch über Charakter und Verlauf dessen, was wir heut Konzert zu nennen pflegen, zu anderen, reineren Anschauungen gelangen müssen. Wir werden lernen, Gattungen nicht durcheinander zu würfeln, sondern streng voneinander zu scheiden, weil eine jede von ihnen wieder eine besondere Erscheinung darstellt, die nicht mit anderen vermischt werden kann. Wir werden das aus Unterhaltungszwecken hervorgegangene Prinzip der Abwechslung mehr und mehr fallen lassen, es nur noch in seiner ernsthaften Bedeutung als Mittel der Gegensätzlichkeit verwenden. Wir werden die Einheitsidee der Form als bestimmend erkennen: wir werden lernen, Programme zu machen.

Seit Bülows Zeiten, der auch auf diesem Gebiet schöpferisch anregend gewirkt hat, ist die Programmgestaltung oft Gegenstand kritischer Erörterungen gewesen, ohne daß man eine befriedigende Lösung gefunden hätte. Daß ein Programm kein buntes Allerlei von Vorträgen bilden, sondern eine gewisse Gesetzmäßigkeit und organische Gliederung aufweisen soll, ist, wenigstens der Theorie nach, heut zur allgemeinen Anschauung geworden. Trotzdem ist es dem Unternehmertum in den letzten Friedensjahren gelungen, für „Elitekonzerte", denen gerade die bunte Gemischtheit der Gaben ihr Gepräge gab, nicht nur Publikum, sondern auch ausübende Musiker und Kritiker zu finden. Diese Tatsachen, die Teilnahme gerade der „berühmtesten" Künstler, die ernsthafte Besprechung solcher Unternehmungen gerade in den meistgelesenen Blättern, bezeugt besser als alle kritischen Darlegungen die Verkommenheit unseres öffentlichen Musikbetriebes. Denen aber, die sich von solchen, die Schamlosigkeit zum Grundsatz erhebenden Unternehmungen abwandten, blieb immer noch die Beantwortung der Frage nach dem Wie des Programms. Man half sich aus der Verlegenheit, indem man dem Programm eine Tendenz gab: eine lehrhafte, eine historisierende, eine parteimäßige

und andere mehr. Von ihnen fand die historisierende, die den Sänger, Geiger, Pianisten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts in mehr oder weniger gewagten Sprüngen bis in die Gegenwart führte, den lebhaftesten Anklang. Diese geschichtliche Anordnung war die bequemste und die unverbindlichste. Sie ließ sich am ehesten zum Schema ausbauen, innerhalb dessen der Willkür freies Spiel gelassen war. Aber sie wie auch die anderen, an sich strengeren und ernsthafteren Tendenzen der Programmbildung konnten zu einem befriedigenden Ergebnis nicht führen, eben weil sie Tendenzen waren, die danach strebten, ein an sich unorganisch Zusammengesetztes unter äußere Gesichtspunkte zu ordnen.

Das Programm aber bedurfte keiner Tendenz, es bedurfte einer Idee, die das Ganze des Konzertes von innen her zur organischen Einheit gestaltete. Das Konzert ist seiner wahren Bedeutung gemäß nicht eine Aneinanderreihung und Mischung verschiedenartiger Formen. Es selbst ist Form, die sich entwickelt wie der Aufbau eines mehrgliedrigen Werkes, in Gegensätzen ansteigend, aber diese Gegensätze innerlich bindend durch die Kraft einer das Ganze tragenden Gestaltungsidee. Mahler hat auch dieses Programmproblem auf die einfachste und reinste Weise zu lösen unternommen. Er entwarf das Werk nicht nur räumlich, sondern ebenso zeitlich in solchen Umrissen, daß die Aufführung das Konzert selbst bedeutete. Damit ist der Weg der großstilisierten Kunst auch in dieser Beziehung gewiesen. Sie wird lernen müssen, nicht nur in großen Raum-, sondern auch in großen Zeitverhältnissen zu denken und sich zu bewegen. Das Große des Zeitverhältnisses besteht indessen nicht in einer mehrstündigen Dauer. Es äußert sich in der Zusammenfassung von Gedanken- und Empfindungsabläufen, wie sie der einmaligen Aufnahmefähigkeit des Hörers entsprechen. Diese Aufnahmefähigkeit wird heut durchweg weit überspannt. Man überlastet den Hörer nicht nur hinsichtlich der Mischung, sondern auch der Menge des Gebotenen. Maßgebend hierfür ist das nämliche Streben nach

Mannigfaltigkeit, das für den Unterhaltungscharakter des Konzerts überhaupt bestimmend war. Die bisherigen Versuche nach Vereinheitlichung des Programms mußten meist schon deswegen scheitern, weil die angenommenen Zeitgrenzen für die Bewahrung und Entfaltung einer Idee zu weit waren. Es ist die Kulturlosigkeit der Genußmenschen, die aus unsern aufgeschwemmten und daher gestaltlosen Konzertprogrammen spricht, des Genußmenschen, der die einander wenigst verwandten Gerichte in unmittelbarer Folge verzehrt. Von jeder Art der Kunstfertigkeit wünscht er eine Probe zu sehen, läßt Sänger, Instrumentalisten, Chor und Orchester sich in unvermitteltem Durcheinander anbieten und behält sich dabei vor, das nicht Genehme zurückzuweisen. Unbekannt aber ist ihm, daß alle diese Einzelheiten lebendigen Sinn erst erhalten als Teile eines Ganzen, das Bild dieses Ganzen jedoch nur gewonnen werden kann aus der bewußten Einordnung des einzelnen in die Folge der Erscheinungen. Die Befähigung zur Entgegennahme eines solchen Ganzen durch den Hörer ist naturgemäß individuell verschieden. Aber es lassen sich doch Grenzen erkennen, die allgemeine Gültigkeit haben, und diese Grenzen sind erheblich enger gezogen, als wir anzunehmen pflegen. Die Dauer eines der Aufnahmefähigkeit entsprechenden, als Einheit wirkenden großen Konzerts wird im allgemeinen nicht mehr als anderthalb Stunden betragen dürfen. Ausnahmen sind nur dann zulässig, wenn die Wiedergabe eines einzigen, längere Zeit beanspruchenden Werkes in Frage steht. Zusammengesetzte Programme von längerer Zeitdauer aber werden zerfallen. Je länger sie sind, um so schwerer ist die Einheitsidee in der Wahl der Werke durchführbar, und um so weniger ist der Hörer imstande, sie als zeitliche Einheit zu erkennen. In dem Gewinn aber dieser *zeitlichen Einheit* liegt die Vorbedingung für die Totalwirkung des Konzerts als Form. Die Art der Zusammenstellung selbst kommt erst in Betracht, wenn die Form als Zeiterscheinung erkannt und bestimmt ist.

Sind schon unsere heutigen großen Konzerte hinsichtlich ihrer Zeitdauer formlose Ungetüme, bei denen eine ästhetische Totalwirkung von vornherein unmöglich ist, so geben unsere Solisten- und Kammerkonzerte fast durchweg eine geradezu groteske Bestätigung für den heutigen Mangel an Formbewußtsein. Es bedarf keines besonderen Beweises dafür, daß, je stärker die Intensität der Gefühlskonzentration ist, um so kürzer die Zeitdauer der Form bemessen sein muß. So ergibt sich ohne weiteres, daß, vom Virtuosenkonzert abgesehen, das Kammerkonzert noch erheblich geringere Zeit wird in Anspruch nehmen dürfen, als das große Konzert. Auch hier läßt sich keine genaue Zeitgrenze angeben. Wohl aber ist anzunehmen, daß ungefähr eine Stunde das zeitliche Normalmaß der Form, fünfviertel Stunden das nur in besonderen Fällen zulässige Höchstmaß darstellen.

Von einer solchen zeitlichen Umgrenzung wird die Reform des Programms ausgehen müssen. Sie stellt den Grundsatz auf, daß die monumentale wie die Kammerform neben dem besonderen räumlichen auch ihr besonderes zeitliches Maß hat. Das zeitliche Maß, bestimmt durch den Ausgleich von Empfangsbedürfnis und Aufnahmefähigkeit, bildet den Rahmen der Form. Wie nun dieser Rahmen durch Werke kleineren Zeitumfanges ausgefüllt wird, ist eine Frage, deren Beantwortung dem bildnerischen Vermögen des Musikers obliegt. Hier mögen jene vorher erwähnten Tendenzen als Gruppierungsprinzipien zur Verwendung kommen. Die ideale Lösung wird gegeben durch das Werk, das seiner Anlage nach die zeitliche Form ebenso in sich trägt wie die räumliche. Mit solchen Werken ist aber nur in Ausnahmefällen zu rechnen. Die ältere Literatur war von vornherein meist auf kürzere, die Aneinanderreihung verschiedenartiger Werke voraussetzende Zeitmaße angelegt. Auch bedingen manche Gattungen — wie das Lied — ihrer besonderen Intensität wegen eine außerordentlich kurze Zeitdauer und ergeben erst zur Gruppe zusammengefaßt die höhere Einheit der Form.

Diese Einheit der Form zu erkennen, auf die Wahrhaftigkeit ihres Erscheinens zu prüfen, das Prinzip der Erkenntnis immer wieder aus der sozialen Verfassung zu gewinnen, ist Sache des Kritikers. Damit kommt das, was bisher als das Wesentliche der Kritik galt: die Schätzung der künstlerischen Leistung zwar nicht in Fortfall. Wohl aber wird es jetzt erst zum Mittel einer Betrachtung, die, anstatt sich mit der berufsmäßigen Wertung einer gewerblichen Leistung zu begnügen, diese Leistung auf den in ihr ruhenden produktiven Wert als gesellschaftliche Gesamterscheinung hin ansieht. Die Betrachtung beginnt da, wo die Form sich in ihrer letzten, äußerlich leichtest erkennbaren Auswirkung: als Raumerscheinung zu erkennen gibt. Von dieser äußersten Kundgebung der Erscheinung aus immer näher auf die Ursache eindringend, jede Stufe der Entwicklung aus der vorhergehenden begründend und so den Organismus der Form in der umgekehrten Folge seiner Entstehung gleichsam aufrollend, leitet die Kritik zu dem Künstler als bewegendem Antrieb in der Kette der Verwandlungen hin.

Solche Kritik bedarf nicht mehr der zünftlerischen Würdigung berufsmäßig materieller Fertigkeiten des Musikers. Es ist für sie gleichgiltig, ob dieser Klavierspieler über eine feinere Anschlagsfertigkeit verfügt als jener, und ob ein Geiger sich durch eine vorzügliche Doppelgrifftechnik, ein anderer sich durch eine besonders leichte und schmiegsame Bogenführung auszeichnet. Alle diese Dinge gehören in das Prüfungszeugnis des Konservatoriums. Für den Kritiker können sie gelegentlich als Hilfsmittel einer persönlichen Charakteristik des Musikers in Betracht kommen, an sich jedoch sind sie für die Kritik und deren Leser ohne jeden Belang. Vielmehr wird jenes Staffel für Staffel zurückverfolgende Aufrollen der Form bereits in sich die Kritik enthalten. Diese Kritik, auf die es einzig für die Allgemeinheit ankommt, liegt jenseits der im engen Sinne persönlichen Würdigung des Künstlers. Sie ist Klarlegung der Gesamterscheinung aus ihren Ursachen und damit die

Kennzeichnung ihrer Bedeutung für die Öffentlichkeit. Nicht die Person des Musikers, sondern die Form, deren Gestaltung er anregt, bietet sich der Kritik dar. Persönliche Eigenschaften kommen nur insoweit in Betracht, als sie bestimmend auf die Form wirken. Die Frage lautet nicht: Wie spielt der Künstler Klavier, Violine, wie singt er — sie heißt: wie stellt sich die von ihm angeregte Form dar? Welches ist ihr Erscheinungswert?

Der Raum wird bedingt durch Klangausmaß und stilistische Gliederung der Musik, die er architektonisch umgrenzt. Aus der Vergleichung beider mit dem Raume ergibt sich die erste Bestimmung des Erscheinungswertes. Der Mann etwa, der im Raume der Berliner Philharmonie Klaviersonaten spielt oder an Kammermusik-Vorträgen mitwirkt, mag an sich ein tüchtiger Könner sein, ist vielleicht auch ein guter Familienvater und pünktlicher Steuerzahler — aber im übrigen nichts als ein Gewerbetreibender. Er veranstaltet nicht ein Konzert, sondern eine Ausstellung persönlicher Leistungen. Die Kritik hat solchen Unternehmungen gegenüber nichts anderes zu tun, als den Unterschied klarzulegen zwischen Konzert und Geschäft. Sie hat darauf hinzuweisen, daß dieses persönliche, jenes allgemeinheitliche Ziele anstrebt, und daß in solchem Falle jenen persönlichen Zwecken zuliebe der Versuch einer Fälschung der Form unternommen wird. Weiter wird der Kritiker in seiner Darlegung nicht gelangen. Der Widerspruch zwischen Raum und ästhetischem Charakter der Veranstaltung ist unvereinbar mit einer elementaren Voraussetzung der Formbildung. Damit kommt das ganze Unternehmen vom Standpunkt der Kritik aus nur in negativem Sinne in Betracht. Dieser Standpunkt der unbedingten, die Leistung als solche wegen Nichterfüllung allgemein formaler Bedingungen nicht berücksichtigenden Ablehnung wird noch in vielen anderen Fällen maßgebend sein müssen.

Der Kritiker, der daran unbeirrt festhält, wird sich zwar den Haß des Agenten und auch den des Künstlers

zuziehen. Er wird zudem anfangs zweifellos sowohl innerhalb der Zeitung als auch aus der Öffentlichkeit heftigen Widerstand finden, weil beide ihn nicht begreifen. Er wird all seiner Überzeugungstreue dem Standesideal gegenüber, all seiner Charakterfestigkeit bedürfen, um sich von diesem Widerstand nicht beugen zu lassen. Aber er wird wissen müssen, daß, wenn alle anderen Faktoren der Öffentlichkeit das Bewußtsein ihrer Sendung verloren haben, die Kritik es sein muß, die Erkenntnis schafft. Gibt er sich trotzdem überwunden, versteht er sich dazu, die Fälschung der Form zu übersehen und sie als echt zu behandeln, so verrät er seinen Stand um Geld, so hört er auf, Kritiker zu sein und erniedrigt sich selbst zum Lohndiener der herrschenden Geschäftsmächte.

Gesellschaft und Musiker zum Bewußtsein ihres formbildenden Vermögens zu bringen, war die erste Aufgabe des Kritikers. Die Form der Gegenwart aus den sozialen Formen abzuleiten, der Gesellschaft und dem Musiker das Idealbild ihres gegenwärtigen Seins im Spiegel der Erkenntnis zu zeigen, war die zweite Aufgabe des Kritikers. Die dritte geht dahin, die Wandlungsfähigkeit der Formen, ihre Lebensdauer, die Möglichkeit ihrer Erhaltung und Erneuerung zu bestimmen. Sie betrachtet den geschichtlichen Entwicklungsgang der Formen, um aus seinem Verlauf die Gesetze des Erblühens und Vergehens der Formen zu erkennen.

Das Leben der Form ist der Augenblick ihrer Erscheinung, ihres Gestaltwerdens. Mit ihm entsteht und zerfließt sie, weiterwirkend nur in dem Bewußtsein derer, die schöpferisch an ihrem Entstehen mitgewirkt haben. Ihnen bleibt die Erinnerung an dieses Zusammenwirken vielgestaltiger schöpferischer Kräfte als Erlebnis besonderer Art, als Daseinsgestaltung von unverlierbarem Wert. Trotz des flüchtigen Vorüberschwebens der Erscheinung haftet die Erkenntnis ihrer Daseinsmöglichkeit, deren beglückender

Wert von der Zeitdauer ihres tatsächlichen Vorhandenseins unabhängig ist. Was außer dieser schöpferischen Nachwirkung übrig bleibt von der Form ist die Formel ihrer Materie. In diese Formel hat der Musiker die Kräfte gebannt, die ihm von außen zuflossen, denen er aus seinem persönlichen Vermögen eine neue ästhetische Ordnung gegeben hat und die sich wieder betätigend entfalten, sobald der schöpferische Wille der Gesellschaft sie belebend durchdringt. Ohne ihn bleiben sie abstrakte Formel, gültig nur für die Klangmaterie der Musik, durch deren Vermittlung sie bei ihrer Wiederbelebung die Erscheinung der Form neu heraufbeschwören.

Wie aber verhält sich diese Formel der Materie gegenüber der Erscheinung der Form im Wandel der Zeiten? Wenn die ästhetische Form an die soziale Struktur ihrer Zeit gebunden ist, wenn andererseits der Musiker stets aus der Erkenntnis seiner Zeit schafft, erfüllt und getragen von den in ihr tätigen schöpferischen Kräften, die er individualisiert, um sie in dieser Individualisierung sich neu entfalten zu lassen — wenn so Gesellschaft und Musiker aufeinander angewiesen sind, für- und miteinander schaffen: müssen sie nicht da auch miteinander vergehen? Ist es nicht ein Mißverständnis, eine Vergewaltigung der Form, wenn wir immer noch Werke vergangener Zeiten pflegen — Werke, deren Formbedingungen zu erfüllen wir seit langem nicht mehr fähig sind und deren Weiterverwendung durch uns daher nur auf einem Mißverstehen ihrer Gesetze beruhen kann?

Eines ist richtig: wie es keine Kunst gibt, die sich so innig jeder geheimen Regung der Zeit anzuschmiegen vermag, wie die aus der beweglichsten und flüchtigsten Materie gestaltete Musik, so gibt es auch keine, die in gleichem Maße dem Gesetz der Vergänglichkeit unterworfen ist. Ihr Wesen und Wirken ist Gesellschaftswerden, und das Schicksal dieses Werdens teilt sie in allen Entwicklungsstadien. Ein Blick auf unsere Konzert- und Theaterprogramme bestätigt das schnelle Hinwelken des an eine kurze Gegenwart

gebundenen musikalischen Schaffens: während alle anderen Künste uns in ihren Erzeugnissen von mindestens 500 Jahren noch lebendig sind, reicht unser Verständnis für musikalische Werke kaum 200 Jahre zurück. Was zeitlich davor liegt, ist für unser allgemeines Musikleben zum größten Teil für immer verloren. Nicht weil man es nicht kennt. Bemühungen zur Erschließung alter Musik haben sich trotz redlichster Unterstützung in den meisten Fällen nicht dauernd durchzusetzen vermocht. Man übersah, daß die uns noch zugängliche Formel der klanglichen Materie der ihr entsprechenden Gesellschaft bedurfte, um wieder Form werden und als solche lebendig wirken zu können. Diese Gesellschaft aber war dahin, und mit ihr war auch ihre Musik unlebendig geworden. Nur ein Skelett blieb noch übrig, an dem man wohl noch Maße und Verhältnisse wissenschaftlich bestimmen, schöpferische Wirkungen aber nicht mehr erleben konnte.

So wäre denn jede Musik, die vor unserer Zeit geschaffen wurde, für uns verloren, ihre Pflege von vornherein zur Unwirksamkeit verurteilt, sie selbst bestenfalls als historischer Anschauungsstoff zu bewerten, während nur das aus der unmittelbaren Gegenwart Geschaffene für uns die Bedeutung lebendiger Kunstwerte hätte?

Es ist eine im Wesen der Musik als nur in der Zeit bestehender unmittelbarer Gegenwartskunst begründete und durch keinerlei Philologie anfechtbare Tatsache, daß sie ihre volle Wirkung nur in ihrer Zeit übt. In dem Augenblick ihrer Formwerdung hat sie ihre Bestimmung erfüllt und vergeht im Erscheinen. Es ist deswegen ein Irrtum, ein Werk der Tonkunst gering zu schätzen, weil es dem Charakter seiner Zeit entspricht. Da die Musik an das Schicksal ihrer Zeit unlösbar gebunden bleibt, so muß sie gerade ihre bedeutsamste Aufgabe darin erblicken, das Wesen dieser Zeit zu gestalten, um so in der Erfüllung ihrer eigentümlichen Fähigkeit ihren höchsten Wert zu suchen.

Freilich werden auch unter den Musikern die Begriffe vom Wesen und Ideal der Zeit verschiedenartig sein. Je vergänglicher sie selbst es fassen, um so vergänglicher wird ihre Kunst sein — je tiefer und wahrhafter sie es erkennen, um so nachhaltiger wird ihr Werk Geltung bewahren. Die Lebensdauer eines Werkes hängt demnach immer ab von der Art, wie der Musiker die Gesellschaftsidee erfaßt hat. Das Werk wird so lange leben, wie diese ihm zugrundeliegende Gesellschaftsidee Fähigkeit besitzt, sich immer wieder zur Form zu gestalten.

Nicht also die Entstehungszeit eines Werkes an sich ist maßgebend für die Lebensfähigkeit eines Werkes über seine unmittelbare Bestimmung hinaus. Entscheidend ist die Art des Gesamtheitsbegriffs, den der Musiker ihm zu Grunde gelegt hat, die Beschaffenheit der Gesellschaftskräfte, die er vermöge seiner Persönlichkeit an sich gezogen hat. Sie bieten sich ihm so verschiedenartig, wie sich die gesamten geistigen Schichtungen seiner Zeit darstellen. Wählt er die nur an der Oberfläche des Tages auftauchenden, so wird das aus und mit ihnen erzeugte Werk auch mit ihnen im Strudel des Tagesdaseins verschwinden. Wählt er die tieferwurzelnden, so wird das Werk sein Daseinsrecht behaupten, solange die Idee der Gesellschaft, wie der Musiker sie erfaßt hatte, sich erneuerungsfähig erweist. Es kann dies die Lebensdauer einer Generation, es kann sogar die Lebensdauer mehrerer Generationen hindurch möglich sein. Solche mehreren Generationen angehörenden Werke ruhen auf Gesellschaftsvorstellungen, die zwar zeitlich bedingt, aber doch bis zu gewissen Grenzen erweiterungsfähig sind. Sie gestalten sich aus Ideen, die nicht innerhalb einer Generation zur Reife gelangen, die ihre einigende Kraft auch über die Zeit ihres Ursprungs hinaus bewahren und, ohne herrschende Geltung zu behalten, doch stets noch die Fähigkeit der geistigen Bindung aufweisen. Es sind dies Werke solcher Art, die über das in ihrer Zeit Gegebene hinausstreben, Werke, in denen die tiefsten Bewegungen der Zeitgeschichte bereits nach Gestaltung drängen, ohne daß ihr

Gestalter die ideellen Grundlagen der neuen, kommenden Form mit der prophetischen Sicherheit des großen schöpferischen Genies zu erfassen vermag. Solche Werke hat Schumann im ersten Ansturm seines Schaffens entworfen, ohne später die Grundlinien des Entwurfes wiederfinden und festhalten zu können.

Diesen problematischen Werken gegenüber stehen andere, in denen sich die ästhetische Erscheinung einer bestimmten Zeit so rein, von allen problematischen Zukunftszutaten frei und doch das ernsthafteste Wesen dieser Zeit fassend kundgibt, daß diese Werke, obwohl als Wesensausdruck späterer Generationen längst nicht mehr zutreffend, doch unter ihnen ungeschwächt lebendig bleiben. Als Erscheinungen aus einer abgeschiedenen, in der kristallenen Reinheit ihrer Erscheinung aber unzerstörbaren Welt lassen sie spätere Zeiten über solchen Anblick des eigenen Wesens vergessen. Sie zwingen nachfolgende Geschlechter, wieder Vergangenheit zu werden, und aus diesem Einswerden mit einer lebendigen und doch unerreichbar fremden Welt eine Bereicherung zu ziehen, für die die Gegenwart keine Möglichkeit mehr bietet. Gluck, Haydn, zum Teil auch Mozart haben uns diese Werke hinterlassen. Sie sind in ihren Erscheinungsbedingungen zwar Geschichte, aber lebendig gebliebene Geschichte. Ihr gesellschaftsbildender Wert beruht darin, daß sie die Kinder eines späten, ernsten und schweren Zeitalters zu Geschöpfen früherer Epochen verjüngen, sie zwingen, sich ihres gegenwärtigen Seins, ihres eigenen Willens zur Form zu entäußern und unterzutauchen in eine ferne, traumhafte Vergangenheit.

Den problematischen, in spätere Zeiten übergreifenden Werken, den geschichtlichen, aus denen Vergangenheit lebendig wird und durch den Reiz des Gegensätzlichen, durch die Abstreifung der Gegenwart ihre Lebensmacht bewährt, reiht sich eine dritte Gruppe an. Auch sie verknüpft Vergangenheit und Gegenwart, aber auf eine wesentlich andere Weise. Goethe spricht Eckermann gegenüber einmal von genialen Naturen, die eine wiederholte Pubertät erleben.

Er kennzeichnet damit die Fähigkeit einzelner Persönlichkeiten, sich gleichsam mehrmals von Grund aus neu zu organisieren, innerhalb eines Lebens mehrere Daseinsarten zu gewinnen. So gibt es auch Werke, denen, nach Goethes Ausdruck, die Fähigkeit wiederholter Pubertät eigen ist. Solche Werke sind wahr für die Zeit, der sie entstammen. Sie tragen aber zugleich Wandlungskraft zur Genüge in sich, um dieser ersten eine zweite und dritte Blüte folgen zu lassen. Ihre Lebensdauer ist auch damit noch nicht erschöpft und für uns nicht abzusehen. Sie sind die Erfüllung dessen, was vorher problematisch genannt und sind das ergänzende Gegenstück zu dem, was als geschichtlich bezeichnet wurde. Hier erfaßte der Musiker die Gesellschaftsidee einer scharf umgrenzten Zeitperiode mit solcher Sicherheit und erschöpfenden Kraft, daß dadurch die an sich zeitlich bedingte Gesellschaftsidee sich jedem neuen Gesellschaftsbegriff gegenüber zu behaupten, ihn zum Aufgeben seiner selbst zu bewegen und nach ihrem Bilde umzuprägen vermag. Das Wesen der Wandlungsform beruht in der Gabe des Musikers, sein Werk aus dem Einheitsempfinden einer Gesellschaft zu entwerfen, deren Gestaltungsideen sich nicht in einem Jahrzehnt, auch nicht in zweien, vielleicht erst in Jahrhunderten erschöpfen. Solche Musiker sehen die Gesellschaft im Wandel der *ethischen* Gesetze. Sie denken und schaffen in den zeitlich gewaltigen Entwicklungsstufen der ethischen Gesellschaftsidee. Diese ist es, die ihr Werk lebensfähig hält, viele Generationen hindurch, so lange die zugrunde liegende Idee lebendig bleibt.

Der ästhetische Begriff der Gegenwart, der auf die Bestimmung der Form entscheidend einwirkt, ist daher niemals im strengen Wirklichkeitssinne zu fassen. Die Frage geht vielmehr dahin, aus welcher Anschauung, aus welcher Kraft des Blicks der schaffende Musiker den Gegenwartsbegriff erfaßt. Leitet er ihn nur aus dem Gestaltungsbedürfnis des Augenblicks ab, so ist die Daseinsberechtigung seines Schaffens mit dem Entschwinden dieses Augenblicks erschöpft. Hier scheiden sich die Wirkungsmöglichkeiten des,

wie wir zu sagen pflegen, nachschaffenden Musikers von denen des schaffenden. Von hier aus gesehen, erscheinen sie diesen untergeordnet. Der Nachschaffende ist stets an den Augenblick gebunden. Wenngleich auch er durch eine ethische Fundamentierung seines Schaffens im Gedächtnis der Nachwelt weiterleben kann, so bleibt doch sein formenbildendes Schöpfervermögen auf den Augenblick beschränkt. Es entbehrt der Erneuerungsfähigkeit.

Der schaffende Musiker dagegen prägt sich selbst seinen Gegenwartsbegriff durch die schöpferische Kraft seiner Anschauung. Er kann wie Haydn, Gluck, Mozart, vermöge der Schärfe des Blicks jede Zeithülle durchdringend, die Gesellschaftsidee selbst zum Mittel der ästhetischen Wirkung machen. So nimmt er das ursprüngliche soziologische Element für immer in die Erscheinung der Form auf, hebt sie auf solche Weise aus den Bedingungen des Zeitwechsels heraus, schafft das Phänomen der unlöslichen Einheit von Gesellschaft und Musik, gibt seinem Gegenwartsbegriff Unwandelbarkeit. Oder er kann, wie Bach und Beethoven, vermöge einer Jahrhunderte umspannenden Weite des Blicks fernliegende Zeiten durch die Einheit der ethischen Anschauung binden, aus ihrer Gemeinsamkeit den Gesellschaftsbegriff gewinnen. Hier entscheidet die Fähigkeit des Musikers, Zeitentfernungen von einer alle gewohnten Maße weit überragenden Ausdehnung zu überschauen und die großen Perioden der menschlichen Entwicklung im Wechsel der ethischen Ideen zu erkennen. Dort ist es die Gabe des Durchdringens aller Erscheinungen, die Übertragung vom zeitlich Individuellen ins zeitlos Typische, die dem Werk seine Geschlechter überdauernde Lebensdauer gibt, es vom Gesetz des Wandels, wie es gerade der Musik gegenüber am stärksten wirksam ist, befreit und seine Form immer wieder von neuem erstehen läßt.

Wie aber vollzieht sich diese Neuerstehung? Der Musiker kann den Gesellschaftsbegriff vom Standpunkt der ethischen Anschauung so erfassen, daß damit eine mehrere Jahrhunderte einigende Idee gewonnen wird — muß

sich aber diese Idee nicht trotz ihrer grundsätzlichen Unveränderlichkeit in verschiedenen Zeitaltern verschiedenartig äußern? Wird sie nicht mit den Menschen, die sie in sich aufgenommen haben, wechseln und sich in immer neuen Blüten entfalten? Der Musiker kann den Gesellschaftsbegriff vom Standpunkt der sinnlichen Erscheinung aus erfassen, deren Zeitlichkeit er in Zeitlosigkeit verwandelt, deren persönlich Bedingtes er ins menschlich Typische überträgt und ihr so stete Gültigkeit sichert. Aber auch hier wird die Art des Anschauens dieses Bildes in verschiedenen Zeiten verschieden sein. So können beide Musiker, der Ideengestalter und der Erscheinungsgestalter die zeitlich eng gebundene Lebensdauer der Musik durch die besondere Art der Erfassung des Gesellschaftsbegriffs weit über die Widerstandskraft der flüchtig verschwebenden Materie ihrer Kunst hinaus bewahren. Aber diese Materie bedarf steter Erneuerung. Hier ist es, wo die Gesellschaft als mithandelndes Element der Form wieder mitbestimmend eingreift.

Bachs Matthäuspassion wurde geschrieben für die Charfreitagsaufführungen in der Leipziger Thomaskirche. Der kirchliche, konfessionell unzweideutig gekennzeichnete Zweck, die religiöse Anschauung der bestimmten Gemeinde, der Kirchenraum mit seinen besonderen, Wahl und Anordnung der ausführenden Kräfte an ein bestimmtes Maß bindenden Einrichtungen und schließlich die zu jener Zeit überhaupt gebräuchlichen Aufführungsmittel in der Auswahl, wie sie Bach gerade zur Verfügung standen — dies alles sind gesellschaftliche Bedingungen der Form. Ihren Einfluß auf die Gesamtgestaltung des Werkes könnte man aus Unachtsamkeit eher zu niedrig, als zu hoch anschlagen. Diese gesellschaftlichen Bedingungen waren nicht nur entscheidend für die Gestaltung, die Bach dem Werk gegeben hat. Ihre Innehaltung war auch bestimmend für die Wiedergabe selbst, die eben nur durch Erfüllung aller dem Werk organisch einverleibten, seine Form bestimmenden

Bedingungen zu einer wahrhaften Wiedergabe werden konnte.

Hier haben wir das zeitlich und räumlich bedingte Werk, das mit dem Augenblick seines Erklingens seinen ersten Daseinszweck erfüllt, seine Form gefunden hatte und so mit dem Wiederzerfließen der einmal gestalteten Klangmaterie im Hinblick auf seine eigentliche Bestimmung verbraucht war. Gleichwohl lebt es heute noch. Heut noch führen wir es auf, aber unter Mißachtung der wesentlichen Formbedingungen: nicht in der Leipziger Thomaskirche, meist überhaupt nicht in der Kirche, nicht aus dem Bedürfnis der Leipziger Charfreitagsgemeinde von 1729, nicht unter Beachtung der Aufführungsbedingungen, für die Bach schuf, ja vielfach unter offenkundiger Übergehung und Änderung seiner eigenen Ausführungsweise und der von ihm gegebenen architektonischen Anordnung des Werkes. Sind Aufführungen solcher Art, in denen die bestimmenden Einflüsse des ursprünglichen Gesellschaftselements auf die Form vielfach unkenntlich gemacht werden, nur als Entstellungen der Gesamtform anzusehen? Oder sind vielleicht doch die Gesellschaftsbedingungen nicht so wesentlich, wie bisher angenommen wurde? Stellen sie ein mehr zufälliges äußeres Moment der Formerscheinung dar, das nach Bedarf und nach Belieben auch anders gestaltet werden kann?

Der organische Zusammenhang grundlegender Eigentümlichkeiten des Werkes mit den zeitlichen Gesellschaftsbedingungen beweist, daß deren Einfluß zweifellos wesentlicher Art ist. Aber er ist nicht für alle Zeiten gleichmäßig bestimmend. Er ist in seinen Wirkungen nicht unveränderlich. Die Matthäuspassion von Bach, die für die Leipziger Thomaskirche und deren Gemeinde geschrieben wurde, das gemeinsame Werk dieses Musikers und dieser Gesellschaft — diese Passion hat einmal existiert. In ihrer ursprünglichen Form kann sie uns ebensowenig wieder lebendig werden, wie die persönliche Erscheinung des Musikers, der sie geschaffen hat, wie der kirchlich gläubige Geist der Ge-

meinde, für die sie geschaffen wurde. Und wenn wir heut die Aufführungen dieses Werkes auf jene erste Stätte seines Erscheinens beschränken, wenn uns alle Einrichtungen jener Aufführung noch bekannt wären und wir sie sklavisch nachahmen wollten — so hätten wir mit alledem nichts erreicht, als eine an sich als Anschauung gewiß wertvolle, dem Sinne und Geiste des Werkes aber mindestens ebenso fernstehende Wiedergabe wie die uns gewohnten. Denn hier ist ein lebendiges Beispiel für ein Werk, das aus der ethischen Einheitsidee nicht einer Generation, sondern einer ganzen Menschheitsepoche geschaffen wurde. Ihm gegenüber hat daher jede neue Generation, sofern in ihr diese ethische Grundidee lebendig ist, das Recht, ihre besondere Art der Anschauung solcher Idee zum Ausdruck zu bringen. So gewinnt sie aus dem Keim der Klangmaterie durch Befruchtung mit der ihr selbst eigenen Gesellschaftsidee dem alten Stamm eine neue Formblüte.

Die Leipziger Thomaskirche oder die Kirche überhaupt ist demnach für uns nicht mehr notwendig als Aufführungsstätte. Für uns kommt der unserm Gesellschaftswesen entsprechende Raum in Betracht, auf den die Bedeutung der Kirche übertragen ist: der Konzertsaal. Die religiös-ethische Grundidee des Werkens ist auch in uns noch lebendig, aber die konfessionelle Gläubigkeit wirkt nicht mehr als schöpferische Kraft der Entgegennahme in uns. An ihre Stelle tritt die Erkenntnis der Symbolik des Stoffes, eine freiere Anschauung seines materiellen Inhaltes. Diese Freiheitlichkeit der Anschauung ermöglicht der Musiker selbst seiner späteren Gemeinde, denn aus ihr heraus hat auch er erst die Fähigkeit zu jener Symbolik der Darstellung gefunden, die seiner ersten, durch ihre Denkart enger an den Stoff gebundenen Gemeinde verborgen blieb. So brauchen wir uns auch nicht sklavisch an die Aufführungsbedingungen jener ersten Zeit zu binden. Nicht nur, weil sie vielfach dem Zwange einer durchaus äußerlichen Notwendigkeit entsprungen sind. Entscheidend für uns ist, daß ihre Wirkungen unserer durch eine lange Entwicklung veränderten

Wahrnehmungsfähigkeit nicht mehr entsprechen und daher in uns wesentlich andere Vorstellungen erzeugen würden, als die zugrundeliegende Absicht bezweckt. Zudem sind sie vielfach nur durch den Charakter des Raumes bestimmt und verlieren ohne ihn ihre Bedeutung.

Es kann demnach nicht unser Ziel sein, die Besetzung der Oberstimmen im Chor durch Knaben zu erstreben oder in der Zahl der Chorbesetzung auf jenes bescheidene Maß zurückzugehen, mit dem Bach sich begnügen mußte. Hier ist die Gesellschaft jeder Generation berechtigt, eigene Ansprüche zu stellen. Nicht die Nachahmung der geschichtlichen Matthäuspassion von 1729 ist ihr Ziel. Es gilt die jedesmalige Schaffung einer neuen Matthäuspassion aus der befruchtenden Vereinigung von Musiker und Gesellschaft. Und in diese Vereinigung tritt die Gesellschaft nicht nur als demütig Empfangende, sondern mit Aufbietung all ihrer schöpferischen Kräfte. Der Musiker aber, der solcher Neuvereinigung, solcher Verjüngung durch die Gesellschaftskraft nicht gewachsen ist, der nur in den Gesellschaftsmaßen sein Wesen bewahren und entfalten kann, für die er ursprünglich gedacht und geschaffen hat — ein solcher Musiker ist nicht fähig, eine wiederholte Pubertät zu erleben. Er wird, sofern er Bedeutung für seine Zeit besaß, auch heut noch einen geschichtlichen Ehrenplatz einnehmen. Er wird imstande sein, uns, sofern wir uns zu vorsätzlicher Selbsteinschränkung entschließen, ein echtes Bild der Vergangenheit zu zeigen. Der Lebensprozeß der Formen aber ist für ihn abgeschlossen. Dieser Musiker ist historisch geworden, veraltet, weil keine Verbindung mehr von ihm zur Gesellschaft führt.

Eines freilich darf die Gesellschaft nicht vergessen: daß sie zwar nicht Sklavin, doch auch nicht unumschränkte Herrin der Form ist. Bei der Anerkennung all ihrer Gegenwartsrechte muß sie dem Musiker lassen, was des Musikers ist. Hierzu gehört in erster Linie der Charakter der klanglichen Vorstellungsweise. Schreitet man heut

älteren Werken, wie etwa der Musik Bachs gegenüber zu einer vermehrten Besetzung der Singstimmen im Chor, so ist dies da angebracht, wo Massenwirkungen in der Idee des Werkes begründet sind. Indessen zeigt sich auch hier schon eine Grenze. Sie wird heutzutage aus äußerlichem Vergrößerungsdrang häufig außer acht gelassen. Ihre Überschreitung aber läßt den Ausdruckscharakter der Musik zu massiv erscheinen und gibt ihr einen fremden Zug falscher Monumentalität. Das Weiterbildungsrecht der Gegenwart findet sein Maß an der Weiterbildungsfähigkeit der Musik. Wird diese durch die Erneuerung in ihrer Wirkung nicht dem Wesen nach gesteigert, sondern auf eine ihr ursprünglich fernliegende Bahn gedrängt, so erreicht ihre organische Wandlungsfähigkeit, die auch bei Werken des gewaltigsten Genies erschöpfbar ist, das Ende der ihr möglichen Entwicklung. Dann taucht die Frage auf, ob diese Musik aufhört, für die Gegenwart lebendig zu sein, oder ob die Gegenwart in mißleitetem Produktionsdrang ihre Rechte überschritten hat, ob sie den Musiker ausschließlich nach ihrem Gefallen sich gefügig zu machen sucht und ihn dadurch seines ihm eigentümlichen Willens und Wesens beraubt.

Solche Versuche einer falschen Modernisierung sind namentlich im Laufe des 19. Jahrhunderts häufig gemacht worden. Sie ergaben sich aus der irrigen Anschauung einer Zeit, die dem Musiker wie auf jedem andern Gebiet so auch auf dem des klanglichen Denkens ihren Willen aufzuzwingen suchte und sich selbst das Recht zusprach, die Formen nach ihrem Gefallen zu bestimmen. Es genügt, an die beiden berühmtesten Instrumentationsänderungen in der Matthäuspassion zu denken: die Hinzusetzung der Violintremoli bei der Schilderung vom Tode Jesu und an die Fortlassung der vorgeschriebenen Instrumentalbegleitung bei dem Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden" nach dem Tode Jesu. An diesen, durch Mendelssohn eingeführten und fast durchweg bis zum heutigen Tage zäh beibehaltenen Änderungen äußert sich der Wille einer Hörerschaft, die bei dem Todesbericht ihr ganz besonderes Grauen, bei dem

Scheidegesang ihre ganz besondere Rührung zu empfinden verlangt. Und zwar sollen Grauen und Rührung nicht so zum Ausdruck gelangen, wie es der Musiker angedeutet hat, sondern so, wie eben diese Hörerschaft diese Wirkungen liebt. Solche Eigenmächtigkeit gab sich nicht die Mühe, den klanglichen Ideen des Musikers nachzugehen und aus ihnen Vorstellungen und Anregungen zu empfangen. Sie strebte bewußt auf Erzielung bestimmter Effekte hin und zwang diese dann dem Werk auf, so gut oder schlecht es eben ging.

Diese für das 19. Jahrhundert mit seiner Kulturlosigkeit des Formempfindens bezeichnende Gewalttätigkeit gegenüber dem Musiker ist in den letzten Jahren schon häufig gerügt worden. Sie läßt sich damit erklären, daß das 19. Jahrhundert auf solche Weise anfing, sich eine ihm gänzlich ferngerückte Vergangenheit wieder lebendig zu machen. Es gestaltete sie zunächst nach dem eigenen Bilde. Die Gegenbewegung hat unter dem Einfluß einer allmählich erstarkenden historisierenden Anschauung mehrfach zu der entgegengesetzten Praxis hingeführt. Man versuchte, das Werk in all seinen historischen Bedingtheiten möglichst buchstabengetreu zu reproduzieren und so den Originalwert ohne jede Zutat in absoluter Reinheit wiederherzustellen. An die Stelle der freien Übertragung, die die üppigsten Blüten gezeitigt hatte, trat jetzt die philologisch korrekte Wiedergabe. Wo man vorher allzu kritiklos nur den eigenen Bedürfnissen nachgegeben hatte, ordnete man sich jetzt mit williger Askese unter, auf jedes eigene Weiterbildungsvermögen verzichtend.

Der auf solche Art mehr und mehr zur Geltung gelangenden historisierenden Anschauung lag die an sich richtige Erkenntnis zugrunde, daß die Wiedergabe jedes Werkes an die Beachtung der grundlegenden geschichtlichen Bedingungen gebunden ist. Namentlich die klangliche Denk- und Ausdrucksart des Musikers achtete man als unveräußerliches Merkmal seines Wesens. Willkürliche Änderung nach äußerlichen, die Eigenheiten dieses Wesens nicht in Betracht ziehenden Gesichtspunkten erkannte man als schwere und

entstellende Eingriffe in den Charakter der klanglichen Erscheinung und damit in den Organismus eines Werkes überhaupt. Mit der sich daraus ergebenden Forderung nach Wiederherstellung des klanglichen Originals machte die geschichtliche Erkenntnis aber halt. Sie sah nicht, daß das ursprüngliche Klangbild wiederum die ursprünglichen Räume und die ursprüngliche Gesellschaft zur wirklichen Neugewinnung der Form fordern mußte. Sie übersah die kulturellen Vorbedingungen des Klangempfindens eines jeden Zeitalters und war der Meinung, daß auch der moderne Hörer nur einer gewissen Erziehung des Hörvermögens bedürfe, um alte Musik in ihrer Originalfassung richtig erkennen und würdigen zu können. Sie verkannte den zeitlich beschränkten Gesellschaftswert der Musik und glaubte ihr einen außer der Zeit bestehenden absoluten Wert beilegen zu dürfen. Dieser Wert kann, so lehrt die historisierende Anschauung, jederzeit wieder zur Geltung gebracht werden, sobald der Hörer sich eben in die Klangempfindungsweise früherer Zeiten zurückversetzt.

Solche Lehre war die natürliche Folge einer Ästhetik, die an das Bestehen einer absoluten musikalischen Form außerhalb der Gesellschaftsbedingungen glaubte und den Begriff dieser Form in einer Sammlung von allerlei abstrakten, nur auf die Klangmaterie der Musik bezüglichen Regeln und Gesetzen zu fassen vermeinte. In Wirklichkeit sind die auf buchstabengetreue Wiederherstellung des Originals gerichteten Bemühungen überall da gescheitert, wo der den Werken zugrunde liegende Gesellschaftsbegriff so fest in der Entstehungszeit der Werke oder der ihr zunächst folgenden Geschichtsperiode verankert war, daß eine Verbindung mit dem neuzeitlichen Hörer sich nicht mehr herstellen ließ. Gerade das geforderte Zurückversetzen in die Klangempfindungsweise früherer Zeiten ist nicht, wie die Historiker annehmen, nur eine durch Übung erzielbare Erweiterung des Vorstellungsvermögens. Es fordert die Zurückverwandlung des ganzen Menschen in den Menschen der früheren Zeit, eine Selbstentäußerung also, die nicht

nur undurchführbar ist, sondern auch als sinnlos gelten muß. Sie würde bei dem Mangel innerer Verbindungen keine lebendige Wertbereicherung bringen, sondern bestenfalls einen historisch-ästhetischen Maskenscherz ergeben. Nur in den beiden Fällen, wo der Musiker selbst, sei es vermöge der genialen Übertragung eines Zeitempfindens aus dem zeitlich Individuellen ins menschlich Typische, sei es vermöge der Weite seines Überblicks, den Gesellschaftsbegriff so gefaßt hat, daß er auch für uns noch lebendige Geltung besitzt, in diesen beiden Fällen lebt seine Musik weiter. Und selbst dann bedeutet sie noch nicht einen dem Gesetz des Wandels völlig entrückten, absoluten Wert. Ein solcher kann die musikalische Form als Gesellschaftserscheinung nie sein. Wohl aber ist sie in diesen Fällen dank der Erneuerungskraft des ihr innewohnenden Gesellschaftsbegriffs über die Durchschnittsdauer der Lebensfähigkeit musikalischer Schöpfungen erhaben, mit Verjüngungs- und Wandlungsfähigkeit auf Jahrhunderte ausgestattet.

Solchen wahrhaft wandlungsfähigen Werken gegenüber bedeutet die wissenschaftliche Arbeit der Historiker trotz der Einschränkung ihrer Wirkung einen großen Gewinn. Vor allem wird durch sie auf die Wichtigkeit der Originalfassung hingewiesen und diese in oft mühevoller Arbeit erst festgestellt. Nun spricht der Musiker wieder in seiner wahren Mundart, nicht wie eine von ihrer eigenen Bedeubeutung bis zum Übermaß durchdrungene Zeit ihn hören wollte. Ihm tritt die neue Gesellschaft gegenüber: ohne Selbstverleugnung, aber auch ohne falsche Bevormundung, bereit, in der Verbindung mit ihm eine neue, ihrem Wesen entsprechende und doch seine Eigenbedeutung zu Recht bestehen lassende Form zu bilden. Dieser Form der Gegenwart gibt er, als ein der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichmäßig angehörender Schaffender die ideellen Grundlagen. Aus solcher Zusammenarbeit auf dem Prinzip der Gleichberechtigung aber ergibt sich die Stellung beider Elemente zueinander bei der Schaffung der Form. Sie bedingt volle Berücksichtigung der Forderungen des Musikers,

nicht der historischen Gerechtigkeit wegen, sondern wegen ihrer maßgebenden Bedeutung für seinen schöpferischen Anteil an der Form. Sie bedingt gleichzeitig uneingeschränkte Geltendmachung der gesellschaftlichen Gestaltungsbedürfnisse — nicht der Eigenliebe der Zeit, sondern des Zustandekommens einer wahrhaften, aus schöpferischem Ineinanderwirken erwachsenen Form wegen.

Die Erfüllung beider Forderungen ist grundlegend für die Art der Weiterbildung ererbten Kunstbesitzes auf dem Gebiet des Konzert- wie des Theaterwesens. Ihre Innehaltung ergibt die Grundsätze für die Beurteilung nicht nur von Bearbeitungs-, sondern auch von Inszenierungsfragen.

Wir werden Opern Glucks und Mozarts ebensowenig nach den Grundsätzen einer dem Ende des 20. Jahrhunderts entstammenden Regiekunst inszenieren dürfen, wie wir ihre Partituren von Strauß neu instrumentieren lassen. Wir werden uns namentlich Gluck gegenüber, der im Laufe des vorigen Jahrhunderts mehrfach das Opfer von Bearbeitern wurde, zur Anerkennung des Originals zurückfinden müssen. Wir dürfen im musikalischen Bühnenwerk die Bühne nicht als eine für sich bestehende Welt, vergleichbar der Schauspielbühne betrachten. Sie ist ein zur Sichtbarkeit gelangender Teil der Partitur. Eben darum sind wir auch hier an die Vorstellungsweise des Musikers gebunden, wollen wir nicht stilistische Widersprüche zwischen Bühne und Orchester schaffen, die den Sinn der Form zerstören. Aber wir können trotzdem nicht zur Ölbeleuchtung und sonstigen technischen Einrichtungen früherer Zeiten zurückkehren. Es sind unsere Augen, mit denen wir sehen, und an diesen Augen ist die Erziehung der zwischen der Entstehungszeit des Werkes und seinem jetzigen Erscheinen liegenden Zeit nicht spurlos vorübergegangen. Wir werden also aus der ursprünglichen Vorstellungsart des Musikers heraus uns neue Bilder formen müssen. Sie müssen jenen alten ähnlich sein, sie aber in einer zu unseren Sinnen sprechenden Umgestaltung zeigen, die die einstige Erscheinung in andeu-

tender Umschreibung und doch lebendig für unsere Sinne gibt. Wie die Inszenierung der Oper zu dieser stilisierenden Vermittlung greifen muß, um die Einheit zwischen Musiker und Gesellschaft herzustellen, so darf die klangliche Darstellung in der Oper wie im Konzert weder nur den Regeln der Philologie noch den Eingebungen launenhafter Willkür folgen. Auch sie muß sich stets des einen einzigen Zweckes bewußt bleiben: Mittler der Form zu sein. Diese Form aber ist zu erkennen als das Zusammenfließen der beiden Urelemente, aus denen die Form sich stets neu gebiert, durch die sie für den Augenblick ihres Daseins ihre einigende Macht bewährt und mit deren Verschwinden auch sie vergeht: der Gesellschaft und des Musikers.

In der Erkennung dieser aus Ererbtem gewonnenen Formen, in der Vergleichung ihrer geschichtlichen Grundlagen mit ihren gegenwärtigen Erscheinungsbedingungen löst der Kritiker seine dritte Aufgabe: die Form im Wandel der Zeiten zu bestimmen. Damit ist der Kreis seiner Tätigkeit geschlossen: die Bestimmung des Begriffs der Form, die Bestimmung ihrer Erscheinungsbedingungen, die Bestimmung ihres Wandels. Durch die Erfüllung dieser Aufgaben tritt die Kritik selbst als drittes zu den beiden schöpferischen Elementen der Form, der Gesellschaft, dem Musiker. Das Erscheinen dieses dritten, Erkenntnis schaffenden und dadurch die Form zur bewußten Klarheit der Anschauung bringenden Prinzips ist an sich ein Zeichen der Reife. Es zeigt sich stets in den Zeiten eines Abschlusses, der einen Neubeginn vorbereitet. Solche Zeiten drängen zur Rechenschaftslegung, zum Bewußtwerden des Geschehens. Dieses bringt die Kritik. Sie selbst hat lange suchen müssen, bis sie ihr Ziel zu erkennen vermochte. Sie hat sich durch Rezensenten- und Referententum hindurcharbeiten müssen, ist in früheren Zeiten zünftig gewesen, später literarisch, dann polemisch und parteiisch geworden und hat sich schließlich, der nämlichen Kapitalsmacht er-

liegend wie der Musiker, zum gewerblichen Reklamemittel erniedrigt. Es war der Zerfall der Gesellschaft, in dem auch die Kritik zerfiel und um Geld schrieb. Woher sollte sie ihre Ideale nehmen? Es gab keine Musiker, es gab keine Gesellschaft, es gab niemand, dem sie Erkenntnis hätte schaffen können, und sie selbst wäre auch nicht imstande gewesen, aus sich die Fähigkeit zu dieser Erkenntnis zu gewinnen.

Erst mit dem Auftauchen eines neuen Gesellschaftsbegriffs gewinnt sie selbst den Halt in sich, dessen sie bedarf, um zur Erkenntnis zu gelangen. Die neue soziale Gemeinsamkeit gibt ihr das Muster für das ästhetische Gemeinsamkeitsideal. Aus ihm gewinnt sie das Bewußtsein der Form, nicht als eines aus der Materie abgeleiteten abstrakten Begriffs, sondern als eines lebendigen Wesens, das im Gestalten wieder entschwindet und sich wieder erneuert, je nachdem die beiden Grundelemente fruchtbar und erneuerungsfähig sind. Aus dieser Anschauung aber gewinnt sie die Kraft und aus dieser Kraft das Recht, die Erscheinungen der Wirklichkeit an dem zu messen, was sie der Wahrheit, der Bedeutung ihrer Sendung, ihrer Stellung in der Gemeinschaft der Kräfte nach sein sollen. Sie darf diesen Vergleich von Wirklichkeit und Wahrheit üben, auch wenn sie dabei zu Erkenntnissen und Forderungen gelangt, die weit hinausreichen über das, was im Bereich des Möglichen erreichbar zu sein scheint. Nicht auf die Erkenntnis des Möglichen soll sie gerichtet sein, sondern auf die der Wahrheit. Nicht die Dinge geben das Maß der Kritik, sondern die Kritik gibt das Maß der Dinge. Dadurch allein bewährt sie sich als Macht der Erkenntnis, wirkt sie schöpferisch, ist sie selbst das vollendete Element in der Gesamterscheinung ihrer Zeit: der Form.

Aus dieser neuen Erkenntnis des Wesens der Form aber gebiert sich die neue Erkenntnis vom Wesen und von der Bedeutung der Musik für unsre Zeit.

Unser Gesellschaftsbegriff weitet sich von der Vor-

stellung eines nur auserwählte Kreise umfassenden, in sich geschlossenen Gemeinwesens zu einer alle Schichten vereinigenden, aus dem Bewußtwerden der gemeinsamen Arbeit erwachsenen sozialen Gesamtheit.

Der Musiker unserer Zeit tritt heraus aus seiner gewerblichen Vereinzelung. In genossenschaftlichem Zusammenschluß gliedert er sich der sozialen Gesamtheit ein. Er schafft in der Genossenschaft seine Standesvertretung, die nicht berufliche Sonderinteressen gegen das Ganze verficht, sondern die sachliche Ausführungsinstanz der Ideen dieser Gesamtheit darstellt.

Wie die Gesellschaft, wie der Musiker wächst, so wächst mit ihnen und durch sie die Musik selbst über das Vergnügungs-, Unterhaltungs- und Erbauungsmittel einzelner Kreise, über das Erwerbsmittel der Musiker hinaus zur ideellen Verkörperung unseres Gemeinsamkeitswillens, zur lebenden Gestalt unseres ästhetischen Daseins. Sie kann dies, weil sie Zeitkunst im reinsten Sinne ist. Nur indem sie diese Bestimmung, Zeitkunst zu sein, wahrhaft begreift und erfüllt, nur indem wir sie als solche erkennen und zur Entfaltung bringen, gewinnt ihr Dasein Berechtigung und Sinn. Die alte starre Form der Musik ist Vergangenheit geworden. Sie ist mit den Formen der alten Gesellschaftsordnung verfallen und hat ihre lebendige Wirkungsfähigkeit verloren. Unsere Musik muß Gegenwartskunst werden. Gegenwartskunst im Sinne schöpferischer Gestaltung neuer Lebensideen, Ideen, die, aus der Notwendigkeit geboren, zur Grundlage einer neuen Daseinsanschauung werden.

Mit der Übernahme einer solchen Aufgabe tritt die Musik heraus aus dem engen Kreise artistischer Verschönerungsmittel des Daseins. Sie wird zu einer Macht der Volksorganisation, zum Ausdruck des ästhetischen Gesamtwillens, zur schöpferischen Kraft innerhalb unserer sozialen Erscheinungsform. An die Gesamtheit sich wendend, bedarf sie der tätigen Anteilnahme dieser Gesamtheit. Ihr diese zu gewinnen, ist die Aufgabe unserer Zeit. Sie ist berufen, in ihrer Musik das lebende Denkmal ihrer selbst zu schaffen.

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlag

Beethoven

Große Ausgabe mit Bildern 1911; vergriffen 1912

Textausgabe 1912; Siebzehntes Tausend 1919

geheftet 12 Mk., gebunden 15 Mk., in Ganzleder 18 Mk.

Inhalt:

Erstes Buch: Beethoven der Mensch

1. Sein Lebensgang
2. Aus seinen Lebenskreisen

Zweites Buch: Beethoven der Tondichter

1. Die poetische Idee
2. Klavierwerke und Konzerte
3. Die Symphonien
4. Dramatische Werke und Ouvertüren
5. Gesangswerke
6. Kammermusik

Anhang: Tabellarische Übersicht

1. Beethovens Leben
2. Beethovens Werke

Aus den Besprechungen:

Waldemar Bonsels

Der ganze Zustand unserer zivilisierten Welt drängt zu einer Erneuerung des Lebens von Grund aus. Da bedeutet es eine wahre Erlösung, auf einen Menschen zu stoßen, der ohne Blindheit und Lebensscheu, ohne falsche Romantik und Weltflucht, als Dichter ein Reich der Schönheit und Reinheit über dem Reich der Lebensnot aufbaut, dem Dichtung Deutung und Gestaltung ganz gegenwärtigen Lebensstoffes ist, und dem aus der Not der Zeit das Erlebnis der Natur als Stoff seines Dichtens zuwächst. Weil in ihm die Sehnsucht nach Erneuerung des Lebens Stimme wird, und er zugleich als wirklicher Dichter seine Sehnsucht zu Gestalten zu zwingen vermag — deshalb grüßen wir Waldemar Bonsels als einen Pfadfinder zu neuen Zielen, zu Menschlichkeit und Natur, dem durch die Größe seiner Empfindung ein Hymnus auf die Allmacht des menschlichen Herzens erwächst. (Münchener Zeitung.)

Verlag Schuster & Loeffler / Berlin W

1948. Berliner Buch- und Kunstdruckerei G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen

